

Studien zur Pastourelle

Von

Alfred Pillet

Dr. phil., Privatdocent an der Universität Breslau



Sonderabdruck aus der Festschrift
zum X. Deutschen Neuphilologentag



Breslau

Druck von Grass, Barth & Comp. (W. Friedrich)

1902

Seinem hochverehrten Onkel
Otto Harrassowitz
in herzlicher Dankbar-
keit überreicht vom

Studien zur Pastourelle.

Die vorliegende Arbeit geht auf einen Vortrag zurück, den ich gelegentlich vor einem engeren Kreise zu halten hatte. Damals versuchte ich ein Bild von den Hauptformen und dem Grundcharakter der Pastourelle zu entwerfen, ihre verschiedene Entwickelung im Norden und im Süden der Loire zu schildern und die wichtigsten Theorieen über ihre älteste Gestalt und ihren Ursprung und über die Beziehungen der provenzalischen Gruppe zu der altfranzösischen auseinanderzusetzen. Der ästhetische Reiz der Dichtungen zog mich an wie jeden, der sich näher mit ihnen beschäftigt; die äußere Geschichte des Genres war in den Hauptzügen bekannt, aber die Bildung eines sicheren Urteils über die Grundprobleme war bei der Vielseitigkeit der Fragen und dementsprechend auch der vorgeschlagenen Lösungen nicht leicht. Von den mehr oder minder abweichenden Ansichten, die Brakelmann[1]), Gröber[2]), Schultz-Gora[3]), Jeanroy[4]), Gaston Paris[5]) in wertvollen Abhandlungen ausgesprochen haben, vermochte ich mir keine rückhaltlos zu eigen zu machen; doch scheint mir die des zuletzt genannten Gelehrten der Wahrheit weitaus am nächsten zu kommen.

Ich versuchte nun zuerst festzustellen, ob in der lateinischen Lyrik des frühen Mittelalters entweder Vorbilder oder Spuren der späteren Pastourelle vorhanden seien. Diese Nachforschungen und der Vergleich mit der antiken Bukolik waren zwar lehrreich für das Verständnis der Eigenart der französisch-provenzalischen Gattung, aber das erstrebte Ziel, die

1) Jahrbuch f. rom. u. engl. Lit. IX (1868), 115 ff. und 307 ff.

2) Die altfranzösischen Romanzen und Pastourellen, Zürich 1872. Gröber hat später im Grundriß d. rom. Philol. II 1, p. 669 ff. seine Theorie in sehr wesentlichen Punkten modifiziert.

3) Zeitschrift f. rom. Philol. VIII (1884), 106 ff.

4) Les Origines de la poésie lyrique en France au m.-â., Paris 1889, p. 1 ff.

5) Journal des Savants 1891, p. 729 ff.

Rekonstruktion einer alten gallo-romanischen Hirtendichtung, war auf dem eingeschlagenen Wege nicht zu erreichen. Dagegen erwiesen sich die hierher gehörigen Lieder der Vaganten als Nachahmungen französischer Muster, und zwar wohl durch Franzosen selbst, eine Thatsache, die schon an sich für das Verhältnis der mittellateinischen zu der altfranzösischen Lyrik von großem Interesse ist und gerade jetzt, wo die Carmina Burana durch Wilhelm Meyer aus Speyer[1]) wieder zum Gegenstand der Diskussion[2]) gemacht worden sind, doppelte Beachtung verdienen dürfte.

Da es nun doch galt, den Ursprung und die Urform der Pastourelle im wesentlichen nur aus den überlieferten Gedichten zu erschließen, so habe ich mich bemüht die Systeme meiner Vorgänger eingehend zu prüfen, die Aufmerksamkeit auf einzelne Punkte zu lenken, die bisher nicht genügend berücksichtigt worden waren, und eine Reihe neuer Erwägungen den Fachgenossen vorzulegen. Wenn ich demnach mehr von der inneren Entwickelung des Genres rede als von seinen einigermaßen feststehenden äußeren Schicksalen, so verleitet mich hierzu nicht bloß die Freude an solchen Fragen und das Bewußtsein ihrer Bedeutung für die Wissenschaft, sondern auch die Natur dieser Begrüßungsschrift selbst: will man doch auf dem Neuphilologentag durch gemeinsame Besprechung gerade zur Klärung zwiespältiger Meinungen über schwierige Gegenstände gelangen und einander anregen zu weiterem Fortschritt.

Der Gang der Untersuchung ist durch den Zusammenhang der Dinge gegeben: ich ziehe im ersten Abschnitt die Vorläufer und Zeitgenossen der Pastourelle heran; danach werde ich die provenzalischen und die französischen Gedichte gesondert betrachten und endlich über ihren gemeinsamen Ursprung handeln.

I.

Das Verhältnis der Pastourelle zu der bukolischen Poesie des Altertums und deren Nachahmungen in der lateinischen Litteratur des Mittelalters ist öfters gestreift, jedoch meines Wissens niemals dargelegt worden, wenigstens nicht von den

[1]) Fragmenta Burana, in der Festschrift zur Feier des 150-jährigen Bestehens der Kgl. Gesellsch. der Wissensch. zu Göttingen, Berlin 1901, p. 1 ff.

[2]) S. Schönbachs Besprechung in der Deutschen Litteraturzeitung XXIII (1902), Sp. 467 ff.

Romanisten, die ich oben genannt habe. Der Grund für die auffallende Vernachlässigung liegt darin, daß man prinzipiell jede engere Verbindung zwischen den beiden ableugnete. Diese Auffassung ist zweifellos berechtigt. Die Hirtendichtung ist ein eng begrenztes Genre, dessen Entstehung an bestimmte Bedingungen geknüpft ist; aber dieselben sind nicht so schwer erfüllbar, daß es nur einmal entstehen könnte. Das schlagendste Beispiel dafür ist wohl das Vorhandensein einer von der griechischen ganz unabhängigen Entwickelung in Indien[1]). Hier bilden die Abenteuer, die Gott Krisna unter den Hirtinnen erlebt, ein häufiges Thema der Lyrik. Die Sage von seiner Liebe zur schönen Râdhâ, seiner Untreue und seiner reuigen Wiederkehr zu ihr, die Jayadeva in dem berühmten Gitagovinda[2]) (12. Jahrhundert nach Chr., also zur selben Zeit wie unsere Pastourellen) so virtuos erzählt, ist zwar mystisch gedeutet worden, wie auch in anderen Litteraturen das Pastorale oft einen tieferen Sinn erhält, aber das alte Motiv von den Gesängen und Tänzen des Hirtenstandes ist eigentlich masgebend.

Die Selbständigkeit der Entstehung und Fortbildung, welche die Gattung bei dem stammverwandten Volke im fernen Osten zeigt, ist auch bei der Pastourelle festzustellen, die sich in vieler Hinsicht von ihrer Vorgängerin, der antiken Bukolik scharf unterscheidet; doch schließt das manche Übereinstimmungen nicht aus, ja sie sind wohl größer, als man meistens zugiebt. Jedenfalls müssen sie zusammen mit den Abweichungen erwogen werden, wenn man die historische Bedeutung der mittelalterlichen Produktionen unparteiisch würdigen will.

In Bezug auf die Form ist zunächst die Verschiedenheit des Umfangs und der metrischen Technik anzuerkennen: das Idyll[3]) Theokrits oder die Ekloge[3]) Virgils ist durchschnittlich länger, kann also den Gedanken besser ausspinnen, bei der Schilde-

[1]) Herr Professor Dr. Hillebrandt in Breslau, mein verehrter Lehrer, hatte die Güte, mich auf diese interessante Thatsache aufmerksam zu machen.

[2]) Das Gedicht ist auch weiteren Kreisen zugänglich gemacht worden durch die formvollendete Übersetzung von F. Rückert, Ztschr. f. d. Kunde d. Morgenlandes I (1837), 129 ff. — Textausg. u. lat. Übers. v. Lassen, Bonn, 1836.

[3]) Ich denke natürlich nur an die Idyllen und Eklogen, die in das Gebiet der Hirtendichtung gehören, also an Idyllen und Eklogen im engeren Sinn des Wortes.

rung mehr ins einzelne gehen als die Pastourelle, die oft kurz abgebrochen ist und das Wichtigste halb erraten läßt. Jene ist fast ganz in demselben Versmaß, dem langsam strömenden Hexameter, abgefaßt und bewahrt dadurch bei aller inneren Lebendigkeit eine äußere Ruhe und Geschlossenheit; diese betont schon durch die regelmäßige Abteilung in Strophen und die sehr häufige Anwendung des Refrains ihren lyrischen Charakter stärker als die Vorläuferin, der übrigens beide Momente auch nicht völlig fehlen, und wirkt meist durch den raschen Wechsel ungleicher Verse und den kunstvoll verschlungenen Reim unruhig und pikant.

Dagegen haben sie einen wichtigen Umstand gemein: das Vorwiegen des Gesprächs. Wenn Virgil seinen Palaemon zu den Genossen sagen läßt:

Alternis dicetis; amant alterna camenae,[1])

so giebt er damit nicht bloß das Grundgesetz der meisten seiner Schöpfungen und ihrer Vorbilder wieder, sondern auch das sehr vieler Pastourellen. Nur ist dort die Verteilung der Reden strenger und gleichmäßiger durchgeführt als hier, so daß dort bei der ganz dramatischen Gliederung für eine selbständige Erzählung außerhalb derselben kaum Platz bleibt, hier aber ein sehr weiter Spielraum. Einfache Unterhaltungen der Hirten über verschiedene Gegenstände, insbesondere über die Liebe werden wie bei den Alten, so auch, obwohl seltener, bei den Franzosen wiedergegeben.[2]) Der musische Wettstreit zweier Männer, der bei jenen so häufig ist[3]) und zur Einschaltung so reizender Strophen Gelegenheit bietet, spielt bei diesen allerdings kaum eine Rolle: die wenigen Gedichte,[4]) die man etwa anführen könnte, gestatten uns keine hohe Vorstellung von der Ausbildung des Themas. Dafür ist das Liebesgespräch zwischen Schäfer und Schäferin, zu dem nur die berühmte Oaristys[5]) ein Gegenstück sein dürfte, ziemlich oft vertreten, und das Abenteuer des Dichters mit dem Mädchen

---

[1]) Ecl. III 59 (ed. Ribbeck I[2]). Ähnliche Äußerungen Ecl. V 14 ff. und VII 18 ff.

[2]) Am nächsten stehen dem antiken Typus die Pastourellen Froissarts, die auch die künstlichsten sind, sodann etwa Altfranz. Romanzen u. Pastourellen, hgb. v. K. Bartsch, Leipzig 1870, No. II 57 (Anfang), III 21, III 41.

[3]) Theokrit, Id. V—X (ed. Fritzsche[3]-Hiller) und Virgil, Ecl. III, V, VII, auch VIII.

[4]) Bartsch, No. II 30, III 24, III 27.

[5]) „Daphnis und das Mädchen“, (pseudo-)theokritsches Idyll XXVII.

ist geradezu die typische Form der Gattung. Auch die Klagen,[1]) die der Hirt über seine heiße Leidenschaft, über die Kälte oder die Untreue der Angebeteten erhebt, werden von unseren Poeten belauscht.

Die Schilderung des Schäferlebens zeigt, was in der Natur der Sache liegt, mancherlei gemeinsame Züge. Die plumpe, aber kräftige Gestalt, die einfache Kleidung, der unentbehrliche Stab werden immer wieder beschrieben.[2]) Aus dem Altertum vererbt hat sich wohl die Freude am Gesang und die Kunstfertigkeit im Spiel bestimmter Instrumente, womit sie sich über die langen Stunden der Einsamkeit hinweghelfen und ihre harmlosen Feste verschönern. Die Beschränktheit des Vorstellungskreises, die eine gewisse Schlauheit nicht ausschließt, die Bescheidenheit der Bedürfnisse, die Zufriedenheit im niederen Stande werden bei den Alten mehr beneidet, bei den Franzosen mehr belächelt.[3]) Das große Moment in ihrem Dasein ist die Liebe: bei jenen ist sie das schönste, bei diesen fast das einzige Motiv der echten Hirtendichtung. Wie bei Theokrit der ungeschlachte Polyphem um Galatea (Id. XI) oder ein ungenannter Jüngling um Amaryllis (Id. III) und wie Corydon bei Virgil um seinen Alexis (Ecl. II) wirbt, so bemühen sich auch unsere Helden um die Gunst der hübschen *pastore:* die Versicherung ihrer Treue, die Drohung mit ihrer Verzweifelung, die Aufzählung ihrer Vorzüge und Talente, das Pochen

---

1) Vgl. z. B. Virgils Eklogen II, VIII (1. Hälfte), X, bez. ihre Vorbilder mit Bartsch, No. II 21, II 105, II 108, III 2, III 16 (besonders ausführlich).

2) Vgl. u. a. Theokrit, Id. VII 15 ff. mit Bartsch II 22, II 30 u. s. w.

3) Will man sich von diesem Gegensatz eine deutliche Vorstellung machen, so lese man z. B. die melancholischen Worte, die Virgil den liebeskranken Gallus an die arkadischen Hirten richten läßt (Ecl. X 35 ff.):

Atque utinam ex vobis unus vestrique fuissem
aut custos gregis aut maturae vinitor uvae!
certe, sive mihi Phyllis sive esset Amyntas
seu quicumque furor, — quid tum, si fuscus Amyntas?
et nigrae violae sunt et vaccinia nigra —
mecum inter salices lenta sub vite iaceret:
serta mihi Phyllis legeret, cantaret Amyntas . . .

und halte die schmeichelnden Reden des Pastourellendichters daneben:

Bele . . . Pour vous que tant par ai chiere Voudrai je devenir pastor II 68,
Pastoure, ne t'esmaier! Mi jeu sont bel: Avec vos me retenés Por garder vos aignels III 51,
Avec tel Marion ja Pastoriaus estre voudroie II 104.

auf ihren Besitz und ihr Ansehen, das Versprechen von Geschenken, die Vorstellung einer behaglichen Lebensführung sind die gleichen Argumente. Die naive Sinnlichkeit ihres Begehrens steht im Einklang mit der sie umgebenden Natur. Zur Schäferpoesie gehört die Schilderung der Landschaft: das haben auch unsere Dichter gefühlt. Sie bringen zwar nicht die prächtigen Beschreibungen ihrer großen Vorgänger, aber sie zeichnen kleine, stimmungsvolle Bilder: Wald und Wiese bei Morgenbeleuchtung, der klare Quell und die Rosenhecke stehen vor ihrem noch ungeschulten Auge. Dazu bildet die weidende Herde, von dem getreuen Hunde bewacht, auch bei ihnen die gewohnte Staffage.

Man wird zugeben, daß die aufgeführten Übereinstimmungen verhältnismäßig groß sind, aber hinzufügen, daß sie sich erklären einerseits durch die Ähnlichkeit der besonderen sozialen Verhältnisse, die in dem Pastorale vorausgesetzt werden müssen (Charakter und Sitten der Hirten), andererseits durch die Annahme einer in manchen Punkten parallelen Entwickelung des eng umschriebenen Genres von volkstümlichen Anfängen zu litterarischer Form (Vorwiegen des Gesprächs, Monolog des Liebenden). Die Abweichungen sind z. T. nur äußerlich, z. T. aber sehr bedeutsam: die wichtigsten sind meines Erachtens: 1. die rein lyrische Art des Vers- und Strophenbaus bei gleichzeitiger Verstärkung des epischen Elements; 2. die Ausbildung eines neuen Typus, der Schilderung eines Liebesabenteuers des Dichters (ursprünglich eines Hirten) mit der Schäferin, damit aber auch die Einführung des Mädchens, das bei den Bukolikern immer im Hintergrund bleibt, als einer redenden und handelnden Person und die zentrale Stellung der Liebe oder der Galanterie in dem Gefüge. Gleichfalls zu erwägen sind die bei allem Raffinement der metrischen Technik doch ziemlich volkstümliche Haltung der meisten französischen Pastourellen, die den ursprünglichen Charakter der Gattung in mancher Hinsicht besser bewahren als die kunstvollen Idyllen Theokrits (von Virgil ganz zu schweigen), und der halbironische Ton der Behandlung des Hirtenlebens, der eine elegische Betrachtung gar nicht, eine sympathische nur mühsam aufkommen läßt. Hiernach ist die Möglichkeit einer litterarischen Beeinflussung durch die Alten, in erster Linie die vielgelesenen Eklogen Virgils, oder einer Fortbildung ihrer Motive ausgeschlossen. Eine solche Annahme würde allem widersprechen, was wir über die Entstehung der alten romanischen Lyrik

wissen oder vermuten,[1]) und nicht einmal an der lateinischen Litteratur des Mittelalters eine Stütze finden.

Bekanntlich ist die Gattung, die nach Virgil noch von Calpurnius Siculus und Nemesianus[2]) gepflegt und später in der vom Mittelalter als Schulbuch benutzten Ecloga Theoduli sogar in den Dienst der Apologetik gestellt wurde, von der karolingischen Renaissance wiederaufgenommen worden.[3]) Alcuin erzählt in dem hübschen Conflictus Veris et Hiemis,[4]) wie sich Frühling und Winter in Gegenwart der Hirten streiten, ob der Kuckuck wieder kommen oder noch warten solle, und wie nach längerem Hin- und Herreden der beiden Jahreszeiten über ihre eigenen Vorzüge und die Nachteile des Gegners schließlich Palemon und Dafnis die Entscheidung zu Gunsten der Rückkehr des *cuculus, pastorum dulcis amicus,* und damit auch des allgemeinen Erwachens der Natur fällen. Hier ist ein allbekanntes Motiv volkstümlicher Dichtung trotz der unter den damaligen Verhältnissen unentbehrlichen gelehrten Einkleidung in durchaus frischem und freiem Tone behandelt; aber das ist eine rühmliche Ausnahme. Die lange Ekloge des Naso[5]) (Bischof Modoin von Autun) geht ganz im Geleise Virgils und des Calpurnius, an die sich wörtliche Anklänge finden,[6]) und ist weniger ein Pastorale, obwohl sie ein ausgesprochenes Naturgefühl verrät, als eine geschickte Schmeichelei für Karl den Großen, dessen Lob die beiden Hirten in ähnlicher Weise verkünden wie ihre klassischen Vorbilder das des Augustus

---

1) Die Hypothese G. Schlägers (Studien über das Tagelied, Jena 1895), die Alba sei aus dem pseudo-ovidischen Briefe Leanders an Hero hervorgegangen, ist auf starken Widerspruch gestoßen (doch vgl. Suchiers vorsichtiges Urteil in der Gesch. d. franz. Lit. von S. u. Birch-Hirschfeld, p. 14).

2) Daß ich sie u. a. hier nicht in Betracht gezogen habe, erklärt sich durch den Plan dieser Untersuchung: ich wollte nur die typischen Vertreter antiker Hirtendichtung den typischen Vertretern der mittelalterlichen gegenüberstellen. Irgend welche nenen Berührungspunkte mit der Pastourelle bieten sie natürlich nicht.

3) Ebert, Allgem. Gesch. d. Lit. d. Mittelalters im Abendlande II 64 ff.; Gröber, Grdr. I I, p. 167.

4) Ed. Dümmler, Poetae lat. aevi Carolini I (Berlin 1881), 270 ff. (in Mon. Germ. hist., Poetae lat. medii aevi).

5) Ed. Dümmler, l. c. I 384 ff.

6) Baehrens, Rhein. Mus., Neue Folge XXX 627; Dümmler, l. c.; Schenkl, ind. I seiner Ausgabe Calpurnii et Nemesiani Bucolica, Lipsiae et Pragae 1885.

oder des Nero.[1]) Bei Alcuin muß es zweifelhaft bleiben, ob die Einführung der Hirten als Zuhörer und Schiedsrichter des Conflictus nur der litterarischen Form, die er gewählt hat, zuliebe geschieht, oder darum, weil das Spiel thatsächlich gerade unter ihnen beliebt war. Ich wüßte nicht, was man gegen die zweite Erklärung einwenden könnte: nimmt man an, daß das Gedicht durch den alten Brauch inspiriert ist, wofür H. Jantzen[2]) überzeugende Gründe angeführt hat, so darf man doch weiter gehen und sagen, daß die Hirten besondere Veranlassung hatten, sich der Wiederkehr des Frühlings zu freuen und seinen Sieg über den grimmigen Winter zu feiern, und daß die mimische Darstellung des Streites in den Rahmen der Feste passen würde, welche die späteren Pastourellen uns schildern. Da wir aber nicht wissen, wo Alcuin eine solche gesehen hat, so können wir sein Zeugnis ebenso gut für die Existenz einer germanischen wie für die einer romanischen Hirtendichtung anführen. Immerhin bleibt es ein Lichtpunkt in der allgemeinen Dunkelheit: aus Naso und aus Späteren ist nichts zu lernen.[3]) Überall zeigt sich die Nachahmung Virgils, wenigstens in der äußeren Form;

[1]) Angilberts Ekloge auf den Kaiser (Dümmler I 360 ff.), ein einfaches Loblied, hat nichts mehr mit der Hirtendichtung zu thun; auch Zwiegespräche wie die von Gröber (l. c.) angeführten, zu denen übrigens noch das Carmen in laudem Pippini regis des Ermoldus Nigellus (Dümmler II 79 ff.) zu rechnen wäre, sind nur Eklogen im weiteren Sinne des Wortes. Anklänge an die Schäferpoesie, doch keinen ernsthaften Anlauf zu einer solchen finde ich bei Sedulius Scottus (z. B. Carmina II, No. X, ed. Traube, Poetae lat. aevi Car. III 178).

[2]) Gesch. d. deutschen Streitgedichts im M.-A., Breslau 1896, p. 5 ff. S. auch Ebert, Ztschr. f. dtsch. Alt., XXII 333, Selbach, Ausg. u. Abh. LVII 26 und neuerdings Biadene, Studj di filol. romanza IX 15 u. 83.

[3]) Die Bucolica, welche Metellus von Tegernsee (vor 1160) seinen Quirinalia anhängt (ed. Canisius-Basnage, Lectiones antiquae, III 2, Amst. 1725, p. 179 ff.), sind äußerlich ganz im Stile Virgils gehalten. Daß er in ihnen die Wunderthaten des h. Quirinus, eines Schutzpatrons seines Klosters, verkündet, ist durchaus nicht ungewöhnlich, da schon zu Beginn des 5. Jahrhunderts Severus Sanctus Endelechius (ed. A. Riese, Anthol. lat. I 2, Lipsiae 1870, p. 314) in dem hübschen Dialog De mortibus boum die Bekehrung eines heidnischen Hirten Bucolus (und seines Genossen) darstellte, der durch das Gedeihen der Herde des Christen Tityrus und das Sterben seiner eigenen Tiere von der Macht der neuen Religion überzeugt wird, und da die berühmte Ecloga Theoduli unbekannten Datums (ed. A. Ac. A. Beck, Marb. Diss. 1836), die in den Schulen stets gelesen wurde, den Schäfer Pseustis und die Schäferin Alithia einen gelehrten Streit mit vielen Argumenten aus der Mythologie einerseits und dem Alten Testament andererseits ausfechten läßt, den Phronesis im Sinne des Christentums entscheidet.

ein Einfluß romanischer Schäferpoesie auf ihre Darstellung oder umgekehrt ist nicht zu spüren.

Erst in der Vagantenlyrik stoßen wir auf nahe verwandte Erscheinungen. Ein Gedicht, das Mone nach einer Hs. der Bibliothek zu Saint-Omer (12. Jahrh.) herausgegeben hat,[1] setze ich vollständig her, da es vielleicht das älteste von den für uns in Betracht kommenden und in jedem Falle sehr interessant ist:

I *Sole regente lora*
poli per altiora,
quaedam satis decora
virguncula
sub ulmo patula
consederat;
nam dederat
arbor umbracula.

II *Qu[a]m solam ut attendi,*
sub arbore descendi
et Veneris ostendi
mox jacula,
dum noto singula,
caesariem
et faciem,
pectus et oscula.

III *„Quid," inquam, „absque pari*
placet hic spatiari,
Dyones apta lari
puellula?
nos nulla[2]*) vincula.*
si pateris,
a Veneris
disjungunt copula."

IV *Virgo decenter satis*
subintulit illatis:
„haec, precor, o(b)mittatis
ridicula;

[1]) Anzeiger für Kunde der teutschen Vorzeit VII (1838), col. 295-6; danach abgedruckt bei É. du Méril, Poésies populaires latines du m. â., Paris 1847, p. 228 ff. Die Interpunktion habe ich z. T. leicht verändert.

[2]) *nulla* bei Mone; Du Méril hat *nostra*, was keinen Sinn giebt. „Uns (d. h. mich) halten keine Bande (keine anderen Verpflichtungen) ab von der liebenden Vereinigung (*Veneris copula*), wenn du es nur gestattest." Der

sum adhuc parvula,
non nubilis,
nec habilis
ad haec opuscula.

V *Hora meridiana*
transit, vide Titana;
mater est inhumana;
jam pabula
spernit ovicula:
regrediar,
ne feriar
materna virgula.“ —

VI *„Signa, puella, poli*
considerare noli,
restant immensa soli
curricula:
placebit morula,
nil temere
vis spernere
mea munuscula.“ —

VII *„Muneribus oblatis*
me flecti ne credatis:
non frangam castitatis
repagula,
non haec me fistula [1])
decipiet,
nec exiet
a nobis fabula.“

VIII *Quam mire* [2]) *simulantem*
ovesque congregantem
pressi nil reluctantem
sub paenula. [3])

Ausdruck ist absichtlich etwas geschraubt; daher versteht das Mädchen den „lächerlichen“ Jargon nicht.

[1]) *fistula* bedeutet hier „Lockpfeife, lockendes Versprechen.“ Der Dichter spielt, wie Herr Kollege Dr. Wünsch mir freundlichst mitteilt, auf einen bekannten Vers der Disticha Catonis an (I 27):

(*Noli homines blando nimium sermone probare:*)
Fistula dulce canit, volucrem dum decipit auceps.

[2]) *mire* könnte man passend in *ire* ändern, doch ist das nicht notwendig.

[3]) Mone und Du Méril: *pennula(?)*. Die Rekonstruktion der folgenden Verse ist von mir. Du Mérils Versuch ist metrisch unmöglich. *amantibus*

flore[s] et herbula
[amantibus
ludentibus]
64 *praebent(e) cubicula.*

Wir haben hier im lateinischen Gewande den klassischen Typus der französischen Pastourelle. Die Erzählung — eine Ich-Erzählung — verläuft in der gewohnten Weise: fast zu jedem einzelnen Zuge lassen sich Parallelen beibringen. Wegen der Mittagsglut[1]) hat sich das hübsche Mädchen in den Schatten einer Ulme[2]) gesetzt. Als der Dichter sie allein[3]) sieht, steigt er ab[4]) und nähert sich ihr. Der Anblick ihrer Reize[5]) erregt seine Leidenschaft. Er fragt sie keck, warum sie, die doch zur Liebe geschaffen scheine (v. 19), noch ohne Geliebten sei, und trägt sich als Ersatz an.[6]) Seine hochtrabenden und in ihren Augen lächerlichen Redensarten bittet sie ihn zu lassen;[7]) sie sei noch zu jung, um an solche Dinge zu denken.[8]) Der Stand

ludentibus glaube ich damit rechtfertigen zu können, daß die ausgefallenen Zeilen einen etwas drastischen Ausdruck enthalten mußten, dessen Wiedergabe der Schreiber scheute.

1) Gewöhnlich ist es früher Morgen.

2) Die Ulme wird öfters genannt: *soz un ormel* II 58, II 73, II 120, III 20, III 22, *lez un ormissel* II 20, aber auch andere Bäume und Sträucher: *abespin* II 4, 42, 57, III 7 (ich setze, um Raum zu sparen, die römischen Zahlen, welche die Abteilung bezeichnen, von hier ab immer nur einmal), *aunoi* II 48, 49, III 28, 36, 49, *bruiiere* II 60, *chasteigniere* III 24, *codroie* II 10, 48, 71, 79, III 45, *ente* II 13, 28, 76, *espinete* II 8, 30, *glai* II 112, 113, *lairis* II 11, 43, III 22, 31, *lorier* II 40, 60, *olivier* II 27, 36, *pin* III 19, 39, *sapinoie* II 14, *sauçoie* III 46, u. a. m., unter denen die Hirtin Schatten sucht (*s'ombroie* II 4, 10, 53, 71 etc.).

3) *toute soule sens pastor* II 11, 12, 13, III 45, *sanz pastourel* III 42, *sens son pastourel* II 17, *sans bregier* II 60, 91, *sanz donzel* II 76, *sens compaignon* II 14, 28, 121, *soule et esgaree* II 19; vgl. auch II 4, 9, 20, 43, 78, 106, III 1, 14, 18, 28, 47, 49.

4) Vgl. II 4, 8, 18, 21, 38, 48, 56, 57, 63, 72, III 1, 9, 12, 28, 35, 43, 45, 51.

5) Vgl. II 4, 5, 13, 14, 17, 18, 19, 28, 39, 42, 45, 60, 62, 63, 64, 67, 69, 71, 72, 76, 79, 97, III 4, 6, 17, 18, 26, 43, 44, 45.

6) *Belle, le cuer avés gai; Avés point d'ami?* II 10; *bele, avez vous point d'ami? .. puis qu'ami n'avez, Dites se vos m'amerez* II 69; *belle, se n'aveiz amin, Ke vos lou faites de mi, M'amor vos otri* II 42; *n'as compaignon ne jou compaigne, Bien nous poons aconpaignier* II 60.

7) *Aillors conteis vos novelles, Ou muels l'entendront de mi* II 3, *altrui aleis losengier* II 15, *aillors quereis aventure* II 16; *signer, ne moi gabaz* II 13, *laixiez ceste ruze* II 39, *vostre faus senblant Ne vostre guilete Ne pris* II 71; *pou vos a valu Vostre longue triboudainne . . . c'est folie, musardie* III 48, *de foloi parlez* II 20 u. s. w.; s. noch II 18, 19, 23, 28, 38, 56, III 1, 5, 9, 13, 14, 31.

8) *Trop per je sui jonete N'ains n'o ami Ne d'amors pairleir n'oï* II 3.

der Sonne mahne sie überdies nach Hause zu gehen,[1]) da ihre böse Mutter sie sonst schlagen würde.[2]) Natürlich sucht er ihr das auszureden, fordert sie zum Bleiben auf und bietet ihr kleine Geschenke an.[3]) Auch dadurch ist sie nicht zu bewegen: sie will ihre Keuschheit bewahren[4]) und fürchtet die Lästerzungen.[5]) Schon schickt sie sich zum Aufbruch an, als er rasch entschlossen zum Angriff übergeht,[6]) dem sie keinen ernsthaften Widerstand mehr entgegensetzt.[7])

Wären nicht die gelehrten Anspielungen auf den Sonnengott (v. 1, 34) und seinen Wagen, die Wurfgeschosse der Venus (11-12) und das Haus ihrer Mutter Dione (19), die alle der Vagantenpoesie geläufig sind,[8]) so könnte das Gedicht direkt aus dem Französischen übersetzt sein. Die Zahl der in den Anmerkungen von mir beigebrachten Parallelstellen ist so groß, die Übereinstimmung bis in die kleinsten Einzelheiten ist so evident, daß an der Gleichheit von Auffassung und Darstellung kein Zweifel möglich ist.

Ähnlich steht es mit den unter unsere Gattung fallenden Liedern der Carmina Burana.[9])

---

1) Hierzu paßt gut: *Fuiez! je m'en irai ja; Li tens s'en va, Et mes bestes sont par dela, Et li vespres m'aprochera* II 18.

2) *Por vos serai batue, J'ai* (l. *S'ai?*) *trop demorei* II 34. Auch sonst spielt die Angst vor den Schlägen der Mutter eine große Rolle: II 3, 24, 65, 76, III 2, 31.

3) II 3, 15, 16, 17, 18, 19, 23, 33, 38, 40, 46, 47, 50 etc. Wie man sieht, werden Geschenke sehr oft erwähnt, aber fast stets werden sie genauer beschrieben.

4) III 25, 32, 43.

5) *Je n'os por les traïtors* II 65, *ne faites por la gent!* III 4.

6) II 4, 8, 13, 14, 17, 28, 62, 76, III 6, 42, 48, 49.

7) II 8, 13, 62 u. a. Mit den letzten Versen vgl. *faisons de foille courtine* III 1; auch von der *erbe* II 8, 11, 67, 69, III 19, 42, *erbete* III 26, 48 (andere Formen II 17, III 10), *jonchiere* II 14 ist oft die Rede. Am nächsten kommt unserem Text II 79: *D'erbe de plor de pinnentor* (? l. *D'erbe, de flor d'espin entor*, s. v. 17) *M'estut ce jor a joer.*

8) Vgl. *Axe Phębus aureo Celsiora lustrat* im Anfang von Carmina Burana, No. 44 (ich zitiere nach der Ausgabe von Schmeller, 3. Aufl., Breslau 1894) und andere Stellen, wo nicht gerade sein Wagen genannt wird; für Dione vgl. C. B. 32 Str. 4, 48 Str. 10, 57 Str. 2 und besonders 65 (De Phyllide et Flora) Str. 12 *(O vita militię, Vita singularis, Sola digna gaudio Dionęi laris!)* und Str. 47, 160 Str. 1 etc. Den *iacula (tela) Veneris (amoris, Cupidinis)* 111 Str. 3, 113 Str. 3, 117 entspricht im Französischen der *dart d'amor* (*d'un joli dart D'amours sui navree Par mon regart* II 37).

9) C. B., No. 52, 62, 63, 119, 120 (p. 145, 153, 155, 194, 195).

Von ihnen hat No. 120 denselben Ausgang wie das oben abgedruckte, unterscheidet sich aber in manchen Punkten. Die Jahreszeit wird genannt: es ist *Vere dulci mediante, Non in maio, paulo ante,*[1] also etwa *En avril au tens novel* II 21, *el mois jolif d'avril* II 112 (s. auch III 25). Das Mädchen singt zur Hirtenpfeife *(canens cum cicuta)* wie ihre französische Schwester zum *frestel* (II 20, 63, III 6), zur *pipe* (III 47, 51), zum *chalemel* (III 19), zur *muse* und *clokete* (II 57, 58), zur *flahute* (III 1) etc. Als sie den Dichter sieht, entflieht sie mit der Herde, doch verfolgt er sie und holt sie ein.

III *Clamans tendit ad ovile;*
hanc sequendo precor: 'sile!
15[2]) *nihil timeas hostile'.*
preces spernit et monile,[3])
quod ostendi, tenet vile
18 *virgo sic locuta:*

IV *„Munus vestrum," inquit, „nolo,*
quia pleni (sic) *estis dolo."*
21 *et se sic* (l. *etsi se*) *defendit colo,*[4])
comprehensam ieci solo.[5])
clarior non est sub polo
24 *vilibus induta.*

Er triumphiert, und sie ist tief entrüstet. Nun soll er ihr wenigstens versprechen, das Vorgefallene niemand zu verraten; denn:

VI *„Si senserit meus pater*
vel Martinus maior frater,[6])
33 *erit mihi dies ater;*

---

[1]) Mit dieser Ausdrucksweise vgl. *Jam vere fere medio . . . senescente Martio* als Anfang eines Liedes bei Th. Wright, Early Mysteries, and other Latin Poems of the twelfth and thirteenth centuries, London 1838, p. 115, No. VI.

[2]) Die Verse 15 und 16 habe ich umgestellt, was unbedingt nötig ist, und die Interpunktion dementsprechend geändert.

[3]) Ein Halsband wird sonst nicht erwähnt; doch wird II 19 hübsch erzählt, daß die Schäferin *de sa coleree A s'afiche ostee, Si commence a rire, Si l'a bien frottee, Puis la m'a donee: Ne l'os escondire.*

[4]) „Mit dem Spinnrocken." II 79 wird auch eine *pastore filant lin* geschildert; s. noch C. B. 63, Str. 1 und Guir. Riquier, Past. IV 8.

[5]) Für diese rohe Form finden sich leider nur zu viele Beispiele, die sich aber nicht gut untersuchen lassen.

[6]) Zu v. 32 weiß ich keine Parallele; doch vgl. Str. XXII des Contrasto *Rosa fresca.*

vel si sciret mea mater,
cum sit angue peior quater,
36 *virgis sum tributa.“*

Diese Empfehlung ist nicht ungewöhnlich,[1]) doch beruft sich die Schäferin meist vorher auf ihre Eltern und Verwandten, um den ungestümen Werber abzuschrecken oder ihre Zurückhaltung zu rechtfertigen.[2])

Während der Held hier mit skrupelloser Brutalität vorgeht, braucht er sich in dem kurzen, frischen Gedicht 63 nicht einmal um die Gunst der *rustica puella* zu bemühen, die bei Morgengrauen mit ihrer Herde ausgezogen ist; denn sie selbst richtet das entscheidende Wort an ihn.[3])

III *Conspexit in cespite*
scolarem sedere.
„quid tu facis, domine?
veni mecum ludere.“

Anderswo kommt ihm der Zufall zu Hilfe (No. 119). Nachdem er dem Mädchen[4]) vergeblich geschmeichelt hat:

Salve regię digna,[5])
audi quęso servulum,
15 *esto mihi benigna!*

findet er eine Gelegenheit, sich ihr nützlich zu erweisen. Ein hungriger Wolf[6]) bricht aus dem Dickicht hervor, raubt ein Schaf und eilt mit der Beute davon. In ihrer Not ruft sie laut[7]):

---

[1]) *Sire, se j'ai fet ma folor, Je vos pri par vostre valor, Ne vos en vuoilliés vanter* II 79, *puis si me fist proiere Qu'a Guiot n'a Foucon N'en fusse gehissiere* III 31.

[2]) S. die oben angeführten Beispiele, dazu II 87, III 51, eine prov. *dansa* und *Gardez que ne mi faciez mal, Car mes peres est en l'aree, Ou il esploite son jornal. Certes, se il vos vëoit ore, Mult tost i penseroit a mal* II 68; *s'ai jeu et parens et amis: Se riens me voleis faire, Vos sereis pris et retenus. Mes oncles est li maires* II 9.

[3]) Ein Analogon ist schwer aufzutreiben: II 75 und III 46 sind eher Parodieen als Typen einer Untergattung.

[4]) Der *baculus pastoralis* der Schönen entspricht der *maçue* II 4, 19, 26, III 28, 49 etc. oder dem *baston* III 1.

[5]) *S'or ne fuissiez a teil mestier Ou je vos voi si* (= *ci*) *mise, Li fils lou roi en fust molt liés, S'il ëust teille amie* II 9, *Vos moy sembleis damoiselle De grant signorie. A vos n'afiert il mie, De teil biaulteit guernie, Ke dëussiés bestes gairdeir* II 16.

[6]) *uns granz leus, Gole bace, familleus* II 12.

[7]) *Elle prent a huchier: „Ferez, franc chevalier! Pensez de l'esploitier, Car por vostre loier Avrez un douz baisier. Revenez per* (d. h. *part*) *nous, — eyous! Robins iert cous* II 12.

„si quis ovem redderet,
me gaudeat uxore.“
VII *Mox ut vocem audio,*
denudato gladio
lupus immolatur;
ovis ab exitio
redempta reportatur.

Mehr wird nicht gesagt, doch ist anzunehmen, daß er seinen Lohn erhält. Auch dieses Motiv, das eine willkommene Abwechselung bringt, ist zweimal mit gutem Erfolge angewandt worden: II 12, wo er die Lachende auf seinem Rosse in den Wald entführt, und II 14, wo er die Weinende zwingt ihr Versprechen zu halten, beidemale zum großen Kummer ihres Geliebten Robin.

So glücklich ist der Dichter freilich nicht immer. In No. 52 hat er *ęstivali sub fervore* unter einem Ölbaum[1]) Schatten gesucht und beobachtet eine *pastorella* (man beachte das französische Wort!) *sine pari* beim Pflücken von Brombeeren.[2]) Er versichert ihr umsonst, er sei kein Räuber, sondern wolle ihr sogar sich und alles, was er habe, hingeben[3]): sie fertigt ihn kurz ab.

VI *Quę respondit verbo brevi:*
„ludos viri non assuevi.
33 *sunt parentes mihi Suevi* (l. *sęvi*);[4])

[1]) Die schon gegebenen Beispiele für *olivier* (II 27, 36) und die noch genauere und offenbar alte Formel *souz la vert olive* II 89 (II 116 und 44) zeigen, daß man nicht an südlichen Ursprung des lateinischen Liedes zu denken braucht. Die Erwähnung des Ölbaums (und des Lorbeerbaums) auch in volkstümlichen Gedichten deutet übrigens auf frühe Wechselbeziehungen zwischen französischer und provenzalischer Lyrik; man darf wohl sagen: zwischen französischer und provenzalischer Poesie überhaupt, denn sie ist bekanntlich auch im Epos sehr häufig. — Die folgende Beschreibung: *Subest fons vivacis venę, Adest cantus philomenę (Naiadumque cantilenę)* wiederholt sich in den Pastourellen oft genug: *lez* oder *lonc une fontenelle* II 3, 16, 27, 65, 66, 95, 108 etc.

[2]) Sonst ist sie meist damit beschäftigt, Blumen zu pflücken (II 1, 18, 52, 97, 99, III 28) und Kränze zu winden (II 10, 29, 38, 69, III 19, 20, 29, 35, 42) — ein sehr graziöses Motiv, das in der verschiedensten Weise variiert wird.

[3]) *Me meaque tibi dedo* (v. 29) = *A vous me rent Et mon cuer vous otroi* II 96.

[4]) Diese Konjektur scheint mir ganz sicher. *suevi* ist nur aus dem vorangegangenen *assuevi* herübergenommen und schon darum unmöglich, weil

mater longioris ęvi
irascetur pro re levi.
36 *parce nunc in hora.“*

Es ist nicht ausgeschlossen, daß diese Zurückweisung weniger schroff gemeint ist, als sie klingt, und daß das Gedicht, das in der Hs. von Benediktbeuern hier abbricht, noch eine Fortsetzung hatte. Die Gründe, welche die Schöne anführt, sind uns schon begegnet: für v. 32 vgl. *Sole regente,* v. 29 ff. und für v. 33 ff. vgl. No. 120, v. 31 ff. Die große Ähnlichkeit der letzten Strophe mit der von No. 120 ist um so bemerkenswerter, als beide Gedichte dasselbe Metrum haben. Vielleicht haben sie auch denselben Verfasser; jedenfalls ist eines von ihnen (aber welches?) dem anderen nachgebildet.

Während die bisher besprochenen sich eng an die französische Pastourelle anschließen, fällt No. 62 ganz aus dem Rahmen. Es ist aber auch kein Schäfergedicht im gewöhnlichen Sinn; denn dazu ist es zu feierlich und dunkel. Man wird meines Erachtens nicht fehlgehen, wenn man es als geistliche Parodie der Gattung bezeichnet. Die hohe Frau, die den Hirten eine so eindringliche Rede hält[1]) über ihre Pflichtvergessenheit und Habgier, ist die Kirche, die *gregis pastores conductitii* (wer denkt nicht an Ev. Joh. 10, 12?), *fabulatores vaniloquii* sind Priester und Mönche, und die zusammengeschmolzene und vom Wolf bedrängte Herde die Laien. Die Einzelheiten zu erklären, würde hier zu weit führen; das Ganze gehört zu der großen Schar der Gedichte, welche wirkliche oder vermeintliche Mißstände der Kirche kritisch beleuchten. In Strophe V finden sich unverkennbare Anklänge an die 2. Strophe von No. 63.

Dagegen weist wieder die französisch-lateinische Pastourelle, die Paul Meyer[2]) nach einer Oxforder Hs. herausgegeben hat, alle Kennzeichen der rein französischen auf. Sie ist

in Schwaben keine Ölbäume wachsen. *sęvi* giebt einen guten und einfachen Sinn, vgl. C. B. 88, Str. 4, wo der Liebhaber entflohen ist *ob patris sęvitiem.* Ich würde kein Wort über die Stelle verlieren, wenn man nicht aus der scheinbaren Nennung der *Suevi* auf schwäbischen Ursprung des Liedes schließen müßte. Laistner, der es ziemlich schlecht ins Deutsche übersetzt hat (Golias, Stuttg. 1879, p. 34 ff.), verteidigt die Lesart der Hs. ohne Glück gegen die selbstverständliche Besserung.

[1]) Der Dichter hat sich vielleicht inspirieren lassen durch Ezechiel, cap. 34.

[2]) Rom. IV (1875) 380 ff.

doppelt interessant, weil sie einerseits eine der wenigen ist, die sicher in England verfaßt worden sind,[1]) und andererseits durch ihre Mischung der beiden Sprachen auf der Grenze zweier Litteraturen steht.[2]) Wenn sie auch die Heldin nicht ausdrücklich als Schäferin bezeichnet, so zeigt doch der Ausdruck

Une pucele sans conduit, in cultu latens paupere (v. 3),

daß die Situation nicht anders aufzufassen ist. Der Dichter trifft sie an einem schönen Morgen im Mai (ein sehr häufiger Anfang), ist sogleich von ihrem Äußeren entzückt und macht ihr einen Antrag, der an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig läßt. Doch sie leiht seinen Schmeichelreden *(blandis sermonibus)* nicht ihr Ohr, sondern weist ihn auf seinen Weg zurück und ruft die Hilfe Gottes und der h. Jungfrau gegen den *ribaud* an. Eher wolle sie sterben und den himmlischen Lohn für ihren fleckenlosen Lebenswandel erhalten, als ein Opfer seiner Nachstellungen werden. Die Tendenz des Gedichtes ist ausgeprägt religiös: es ist in dieser Hinsicht ganz ähnlich dem bei Bartsch (III 25) abgedruckten des Raoul von Beauvais, wo ein junges Mädchen durch das (als Refrain wiederholte) Stoßgebet *Douce mere Dé, Gardez moi ma chasteé* den Versucher verscheucht.[3]) Ist auch die gute Absicht nicht zu verkennen, so wirkt die Darstellung doch nicht recht erbaulich: die Einstreuung von Hymnenversen[4]) in Strophen von sehr weltlichem Inhalt befremdet einigermaßen.

Daß dieses verhältnismäßig späte (13. Jahrh.?) Gedicht durchaus von der französischen Pastourelle beeinflußt ist, kann nicht überraschen, da es ja z. T. in derselben Sprache abgefaßt ist. Die Übereinstimmung der rein lateinischen ist viel auffälliger. Sie erstreckt sich sogar auf die metrische Form der Carmina, soweit dies die Verschiedenheit der Sprache erlaubt.

---

[1]) Ich vermag nur noch das anglonormannische Gedicht in der Form der Pastourellen Froissarts zu nennen, von dem derselbe Gelehrte leider nur den Anfang mitgeteilt hat (Rom. VIII 335).

[2]) S. die Nachweise ähnlicher Kompositionen durch den Herausgeber. Von einer nahe verwandten werde ich noch weiter unten reden.

[3]) Die Strophen VI und VII stimmen mit der vorletzten des kontinentalfranzösischen Gedichts ziemlich genau überein, natürlich nur im Inhalt.

[4]) Bei dieser Gelegenheit zeigt P. Meyer (p. 381, A. 6), daß *(jam) lucis orto sidere* (Anfang von No. 119) der Anfangsvers eines Hymnus ist.

Wenn wir den Vers *Estivali sub fervore* (–⏑–⏑–⏑–⏑) gleichsetzen einem französischen 7-Silbner mit weiblichem Ausgang und *Lucis orto sidere* (–⏑–⏑–⏑–) einem solchen mit männlichem Ausgang[1]) und nach diesem Prinzip auch die übrigen Versarten vergleichen, so würden den lateinischen Schemata die folgenden französischen entsprechen:

No. 52, 120	No. 63	No. 119	*Sole regente*
7a ⏑	7a	7a	6a ⏑
7a ⏑	5b ⏑	7a	6a ⏑
7a ⏑	7a	5b ⏑	6a ⏑
7a ⏑	5b ⏑ (oder 7b ⏑?)	7a	4B
7a ⏑		6b ⏑	6B
5B[2]) ⏑			4c
			4c
			6B

Die Schemata könnten sämtlich die von französischen Pastourellen sein. Man darf nicht zu viel daraus schließen. Daß die Dichter diese Verse und diese Reimverknüpfung gewählt haben, erklärt sich aus dem Charakter der lateinischen rhythmischen Poesie von selbst, und eine Beeinflussung durch französische Muster braucht keineswegs angenommen zu werden; aber es ist doch nicht unmöglich, daß sie bewußt oder instinktiv gesucht haben auch bei der Auswahl der

[1]) Während sich gegen die Gleichsetzung von –⏑–⏑–⏑–⏑ mit einem weiblichen 7-Silbner kaum etwas einwenden läßt, macht die von –⏑–⏑–⏑– mit einem männlichen 7-Silbner mehr Schwierigkeiten. Hierbei darf nämlich nicht vergessen werden, 1. daß im Lateinischen der Vokal der Antepenultima des letzten Wortes, im Französischen der der Ultima der letzte betonte Vokal des Verses ist (vgl. z. B *sidere* — *ami*), 2. daß sich der Reim (z. B. *dilúculo: báculo; sidere: própere: régere*) im Lateinischen auf zwei nachtonige Silben bei Ungleichheit der betonten erstreckt, im Französischen aber nur auf die betonte. Indessen werden diese Unterschiede verwischt, wenn auch nicht völlig ausgeglichen, 1. indem die letzte Silbe des lateinischen Wortes einen Nebenaccent trägt, der bei ausgesprochen französischer Betonung stärker als der Hauptaccent werden kann, 2. indem infolge dieses Umstandes für ein französisches Ohr die Illusion eines leoninischen Reimes (im Sinne der französischen Metrik) entsteht. Daß diese Auffassung keine rein theoretische ist, zeigt die lateinisch-anglonormannische Pastourelle, von der ich kurz vorher gesprochen habe; denn sie setzt je eine Langzeile zusammen aus einem französischen männlichen 8-Silbner und einem lateinischen Verse nach dem Schema ⏑–⏑–⏑–⏑– oder –⏑⏑–⏑–⏑–.

[2]) Der große Buchstabe soll andeuten, daß sich derselbe Reim an dieser Stelle durch das ganze Gedicht wiederholt.

Formen, welche die reich entwickelte Vers- und Strophentechnik der fremden Sprache bot, sich der heimischen Dichtung anzupassen. Das Schema von 63 z. B. (7a 5b⏑, 7a 5b⏑) zeigt einfach die beliebte Vagantenzeile (–⏑–⏑–⏑⏑ | –⏑–⏑–⏑) zweimal gesetzt mit Reimbindung der entsprechenden Hälften:

Exiit diluculo | rustica puella
cum grege, cum baculo, | cum lana novella;

trotzdem darf daran erinnert werden, daß der 7-Silbner und nächst ihm der 5-Silbner auch der häufigste Vers der Pastourelle ist, daß beide mit Vorliebe gemischt werden und dann meist verschiedene Reime tragen. Eine Pastourelle, die genau nach demselben Schema gebaut wäre wie eines der genannten Carmina, kann ich zwar nicht nachweisen, aber das ist bei der Mannigfaltigkeit der Anwendung der Versarten und der Reimverknüpfung und der dadurch bedingten großen Zahl der möglichen Formen gar nicht zu erwarten. Findet man doch nur mit Mühe zwei Pastourellen, die dasselbe Schema zeigen.[1] Wichtig ist das Fehlen des Refrains bei den lateinischen Gedichten; indessen ist er auch sonst in den Carmina Burana ziemlich selten und mangelt den Pastourellen oft.

Wie man nun auch über den letzten Punkt denken mag, so wird man doch auf Grund der vorhergehenden Nachweise die Abhängigkeit der lateinischen „Pastourellen" von den französischen als gesichert ansehen müssen. Die Annahme, daß sie Übersetzungen seien, zu denen dann die Originale verloren wären, würde ganz unnötig und unbeweisbar sein; dagegen leuchtet die Erklärung, daß sie Neudichtungen im Stile der uns erhaltenen sind, ohne weiteres ein. Lassen aber die Thatsachen nicht auch die umgekehrte Deutung zu, die französische Pastourelle sei aus der lateinischen hervorgegangen? Zwar nicht aus der Ekloge des Altertums oder der des frühen Mittelalters, denn dazu sind die Unterschiede viel zu groß, aber aus der entsprechenden Gattung der Vagantenpoesie? Die Frage ist wohl der prinzipiellen Erörterung wert.[2]

---

[1]) III 51 = III 4. Der Verfasser von III 51 (sei es nun Jocelin von Brügge oder ein anderer) hat den berühmten Thibaut von Champagne nachgeahmt und das auch durch die Gleichheit der Form zeigen wollen.

[2]) Bisher ist immer nur im allgemeinen behauptet worden, daß in den Carmina Burana „pastourellenartige" Lieder vorkämen (s. Ilberg, Preuß. Jahrb. 64 (1889), 555; Gröber, Grdr. I 1, 419 ff.; Suchier, Gesch. d. frz. Lit., S. 174), doch hat man keinen sicheren Beweis erbracht.

Für die Priorität der französischen Hirtendichtung sprechen die folgenden Erwägungen:

1. Die Chronologie. Die Lyrik der Vaganten hat in der ersten Hälfte und um die Mitte des 12. Jahrhunderts nur wenige Vertreter aufzuweisen (Hilarius und Hugo lo Primat) und wird erst in der zweiten Hälfte und im 13. Jahrhundert eifrig gepflegt. Auch von den Gedichten, die uns interessieren, kann keines mit irgend welcher Berechtigung vor 1150 angesetzt werden. Ja, nur *Sole regente lora* ist sicher der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts zuzuweisen, da das Alter der Hs. von Saint-Omer ein jüngeres Datum nicht zuläßt. Dazu stimmt auch die von Schreiber[1]) eingehend begründete Hypothese, daß Walther von Châtillon, der vielleicht mit dem Erzpoeten identisch ist, der Verfasser der in dieser Hs. überlieferten Gedichte sei. Die übrigen, die in den Carmina Burana stehen (Hs. des 13. Jahrh.), brauchen nicht einmal so weit hinaufzureichen. Die ältesten französischen Pastourellen stammen auch aus der 2. Hälfte des 12. Jahrhunderts, also aus derselben Zeit wie die lateinischen, lassen aber in mancher Hinsicht deutlich erkennen, daß ihnen andere rein volkstümliche vorausgegangen sind, während jene, wie ich oben ausführlich gezeigt habe, keine Wurzeln in der Tradition haben. Dazu kommt das höhere Alter der provenzalischen Schäferdichtung, die zwar eine so schnelle und eigentümliche Entwickelung durchgemacht hat, daß sie mit den betreffenden Carmina schlecht verglichen werden kann, die aber in ihren Anfängen von ihrer französischen Schwester unzertrennlich ist. Die erste uns erhaltene Repräsentantin der Gattung, Marcabrus *L'autrier iost' una sebissa,* stammt noch aus der ersten Hälfte des Jahrhunderts, und sein Lehrer Cercamon hat sich schon vor ihm in dieser Richtung versucht. Daraus folgt unabweisbar, daß das Genre in der provenzalischen und auch in der französischen Lyrik früher gepflegt wurde. Was hier für einen Zweig, das gilt im allgemeinen auch für den ganzen Stamm: die manchmal geäußerte Behauptung, daß die romanische Minnepoesie aus der lateinischen der fahrenden Schüler hervorgegangen sei oder hervorgegangen sein könne, muß an der Chronologie scheitern.[2])

---

[1]) Die Vagantenstrophe, Straßb. Diss. 1894, p. 45 ff.

[2]) Vgl. die für seine Zeit merkwürdig sichere und richtige Auffassung dieses Verhältnisses bei Giesebrecht, Allgem. Monatsschr., Jahrg. 1853, p. 23.

2. Zu einer Nachahmung lag übrigens auch keine Veranlassung vor. Man kopiert nur, was sich durch die Menge der Produktion aufdrängt oder durch seinen inneren Wert anzieht. Ein halbes Dutzend ziemlich mittelmäßiger Gedichte konnte unmöglich zu über 150 provenzalischen und französischen Liedern begeistern. Wie klein ist überhaupt die Zahl der Vagantenlieder gegenüber der Vulgärdichtung! Und auf welche Art soll diese Poesie von Gelehrten für Gelehrte den Anstoß gegeben haben zur Begründung eines Genres, das wenigstens im Norden seine volkstümliche Herkunft trotz der künstlichen Form nicht verleugnet? Lateinische Gedichte vermochten nur dann auf französische einzuwirken, wenn sie von Kundigen übersetzt oder nachgeahmt wurden.[1]) Wer sollte das aber thun als die Kleriker? Diese würden doch dann den französischen Pastourellen etwas von ihrem Geiste mitgeteilt haben. In den Fableaux, bei deren Ausbildung und Verbreitung sie am eifrigsten und erfolgreichsten mitgewirkt haben,[2]) treten der Bischof, der Priester, der Mönch, der Scholar bald als Betrüger, bald als Betrogene, bald als Helden, bald als Opfer des Schwankes auf; namentlich der *clerc,* der *escolier* ist mit sichtlicher Sympathie gezeichnet. Hier aber stellt sich nur einmal ein anonymer Dichter als Kleriker vor (II 59): das ist nichts gegenüber den häufigen Erwähnungen und Lobpreisungen des Ritters.

Diese Nachahmungen rühren wahrscheinlich von Franzosen her. Bei *Sole regente lora* war von vornherein nicht daran zu zweifeln. In Bezug auf die entsprechenden Stücke der Benediktbeurener Hs. erklärt Jeanroy (Orig., p. 128, A. 1) ohne nähere Untersuchung: *Les pièces latines émanent, comme le reste du recueil, de clercs allemands.* Diese prinzipielle Behauptung ist nicht mehr aufrechtzuerhalten. Die Auffassung, daß ein Teil der Carmina Burana französischen Ursprungs sei, bricht sich

1) Wenn E. Martin, Ztschr. f. dtsch. Alt. X (1876) 46 ff. und R. M. Meyer, ib. XXIX (1885), 121 ff. die Ansicht vertreten haben, daß die deutschen Lieder der Benediktbeurener Hs. Übersetzungen oder Nachahmungen lateinischer seien, so kann aus dieser Hypothese noch kein Analogieschluß auf die gänzlich anderen Verhältnisse in Frankreich gezogen werden. Bekanntlich ist auch die gerade entgegengesetzte Behauptung verfochten worden von Burdach, Reinmar der Alte, p. 155 ff. und Wallensköld, Mém. de la Soc. néo-philol. à Helsingfors I (1893) 71 ff.

2) S. Bédier, Les Fabliaux ², p. 389 ff. und meine Abhandlung „Das Fableau von den Trois bossus Ménestrels", Halle 1901, p. 99.

stetig Bahn. Ein so ausgezeichneter Kenner wie Wilhelm Meyer aus Speyer hat sich erst kürzlich dafür entschieden,[1]) daß eine in Frankreich entstandene „Sammlung von Motetten und ähnlichen kunstvoll komponierten Liedern“ in ihnen benutzt sei, doch im einzelnen den Kreis ziemlich eng gezogen. Es ist nichts natürlicher, als daß gerade die Dichter der pastourellenartigen Lieder französische Kleriker waren. Eine Veranlassung, deutsche Herkunft anzunehmen, wozu wir bei anderen durch bestimmte Eigentümlichkeiten der Sprache, deutsche Refrains u. a. gezwungen werden, liegt bei ihnen nicht vor.

Fassen wir unsere Betrachtungen zusammen, so erhalten wir ein in der Hauptsache gesichertes Ergebnis, das nicht bloß für die Geschichte unserer Gattung, sondern für die der Litteratur überhaupt wichtig ist. Die lateinische Lyrik der Epoche hat von der französischen Anregungen empfangen wie nicht selten auch die Epik von der französischen erzählenden Dichtung. Kleriker haben sich für die Ausbildung eines Stoffes interessiert, der ganz der ritterlichen Gesellschaft vorbehalten schien. Und das nicht erst zu einer Zeit, wo mit den Bürgern vereint auch die Geistlichkeit das Erbe der höfischen Lyrik antritt, sondern fast ein Jahrhundert früher, aber jetzt noch in ihrer Sprache, dem Latein. Daß sie sich gerade dieses Genre aneignen, erklärt sich aus der Ähnlichkeit des ihm eigenen kecken Tones mit dem lebensfrohen, zügellosen Geist ihrer Liebeslieder.

Sind sie in dem Bestreben, ein Gegenstück zu den Versuchen der Laien zu schaffen, glücklich gewesen? Hier sicher nicht; aber auch auf anderen Gebieten der Lyrik wird man die Frage verneinen müssen. So glänzend uns ihre Technik gilt, die doch von den Provenzalen bei viel spröderem Material und ohne die Vorarbeit einer großen Vergangenheit mindestens erreicht wird, so kühn und packend auch der Ausdruck starker Empfindung wirkt, so ist doch die Vaganten-

---

[1]) In der oben zitierten Festschrift, p. 20. Ein Kennzeichen, welches er anführt (jedoch nicht für die Pastourellen), halte ich allerdings nicht für absolut beweiskräftig: die Anwendung von französischen Refrains oder Zitaten, die sich doch auch Deutsche erlauben konnten. No. 81 mit seiner wunderlichen Mischung von Lateinisch und Romanisch ist besonders interessant. Da sich hier weder provenzalische noch französische Reime konsequent herstellen lassen, so bin ich geneigt es für das Elaborat eines deutschen Klerikers anzusehen, der keine von den beiden Sprachen ordentlich beherrschte, aber von jeder eine Ahnung hatte.

poesie mit der höfischen nicht zu vergleichen. Der Strom der litterarischen Entwickelung, der ohne diese undenkbar wäre, hat von jener nur wenig empfangen, und die Auffassung von der Tiefe und Macht der Liebe, von den durch sie auferlegten Pflichten, von Frauenwürde und Mannesehre, die uns die Provenzalen und Franzosen lehren, hat trotz ihrer unleugbaren Gebrechen doch gegenüber dem schrankenlosen Egoismus der erotischen Vagantenlieder einen Kulturwert, von dem wir heute noch zehren. In dem Streite zwischen Phyllis und Flora muß Amor entscheiden, daß der *clericus* besser zur Liebe tauge als der *miles;* aber in einem höheren Sinne hat er die Wette verloren.

II.

Da wir durch die bisherigen Untersuchungen die Gewißheit erlangt haben, daß die provenzalischen und altfranzösischen Pastourellen von der antiken Ekloge unabhängig sind, die französischen sogar ihrerseits auf die mittellateinische Lyrik eingewirkt haben, so müssen wir dem Problem ihres Ursprungs und ihrer Entwickelung auf einem anderen Wege näher kommen. Betrachten wir zunächst die Hauptmomente ihrer Geschichte.

Die Gattung begegnet im Süden früher als im Norden.[1]) Schon Cercamon wird als Dichter von *pastoretas* genannt, sein Schüler Marcabru, dessen Blütezeit zwischen ca. 1130 und 1150 fällt, hinterläßt uns die ersten. Von dem Älteren berichtet die durchaus glaubwürdige Lebensbeschreibung: *trobet vers e pastoretas a la usanza antiga.*[2]) Wie ist die vielerörterte Stelle zu verstehen? Ich gehe von zwei Gesichtspunkten aus: 1. *a la usanza antiga* bezieht sich nicht auf *pastoretas* allein, sondern naturgemäß auf *vers e p.* zusammen. Wir können daher, was wir von jenen wissen, mit den erforderlichen Einschränkungen auch auf diese übertragen. 2. „Nach altem Brauch" ist vom Standpunkte des Biographen (13. Jahrh.)

[1]) L. Römer, Die volkst. Dichtungsarten der apr. Lyrik, Ausg. u. Abh. XXVI 22 ff. und Max Kleinert, Vier bisher ungedr. Past. des Troub. Serveri v. Gerona, Hall. Diss. 1890, Einleitung. Eine sehr dankenswerte Zusammenstellung der prov. Pastourellen gab Schultz-Gora, Ztschr. f. rom. Phil. VIII 106 A. 7. Seitdem ist noch *En may, can per la calor* von Serveri hinzugekommen (bei Kleinert No. III).

[2]) Ed. Chabaneau, Biogr. des Troub. in Devic et Vaissete, Hist. gén. de Languedoc X (1885), 216.

gesagt. Es folgt nicht daraus, daß Cercamons Manier ihm bereits im Vergleich zu der Marcabrus archaisch schien. Viel eher ist anzunehmen, daß er die beiden in denselben Topf geworfen hat. Über Marcabru, der ihm zu selbständig war, fällt er das lächerliche Urteil: *De caitivetz vers e de caitivetz sirventes fez* (Chabaneau, p. 217); von dessen Zeitgenossen Peire de Valeira sagt er sehr bezeichnend: *fez vers tals com hom fazia adoncs, de paubra valor, de foillas e de flors, e de cans e d'ausels.*[1] *Sei cantar non agren gran valor ni el* (ib.); sogar an Jaufre Rudel tadelt er die *paubres motz* (ib.), und erst Peire d'Alvernhe gilt ihm als *lo premiers bons trobaire que fo outra* (Var. *el) mon* (p. 260). Seine Abneigung gegen die Anfangsperiode hat sich sicherlich auch auf Cercamon erstreckt, und *a la usanza antiga* bedeutet nichts weniger als ein Lob. Wahrscheinlich hat er dabei mehr die Form der *vers e pastoretas* im Auge gehabt als den Inhalt; denn für die Ausbildung des *vers,* von dem die *canson* später abgezweigt worden sei, hat er sich lebhaft interessiert.[2] In den erhaltenen Liedern des Dichters, deren Zahl sich durch einen erfreulichen Fund[3] vermehrt hat, ist thatsächlich die metrische Struktur in mancher Hinsicht altertümlich; der Ausdruck des Gefühls dagegen ist zwar noch nicht konventionell, aber schon durchaus litterarisch. Wird man auch zugeben, daß der Stoff der *pastoretas* eine schlichtere Behandlung gestattete, so ist doch die Meinung, daß es „echte Schäferlieder" gewesen seien,[4] wohl übertrieben. Von Marcabrus Art werden sie sich vermutlich durch größere Einfachheit unterschieden haben, aber zu scharf darf man den Gegensatz nicht konstruieren, der mit der angeführten Stelle jedenfalls nicht zu begründen ist.

L'autrier iost'una sebissa, erzählt dieser,[5] *Trobey pastora mestissa.* Sie ist die Tochter einer Bäuerin, dabei voller Frohsinn und Verstand. Mit einer zierlichen Wendung führt er sich bei ihr ein, doch hat er kein Glück; denn auf jede seiner zarten Schmeicheleien und gröberen Werbungen antwortet das Mädchen mit einer ebenso derben wie treffenden Bemerkung. Seine teilnehmenden Fragen lehnt sie ab, und für seine Ge-

[1]) Dieser Peire würde demnach als Verfasser von *renverdies* zu bezeichnen sein.

[2]) S. die Biographieen von Marcabru und Peire d'Alvernhe.

[3]) G. Bertoni in Studj di filol. romanza VIII 420.

[4]) Suchier, Gesch. d. franz. Lit., p. 13.

[5]) Appel, Prov. Chrestomathie, p. 101 ff. (Grdr. 293, 30).

sellschaft dankt sie; auch will sie nicht hören, daß ihr Vater ein Ritter gewesen sei, da sie ihren Stammbaum bloß „vom Spaten und vom Pfluge" ableite; sie hat zu viel zu verlieren und ist zu vorsichtig, um auf die Schwüre und Versprechungen eines Verliebten etwas zu geben; sie erinnert ihn, daß sich Gleiches zu Gleichem gesellen müsse und nur der Thor sich vergesse. Schließlich erklärt er sie gereizt für falsch, und sie weist ihn höhnisch ab. Das Gedicht hat, von der kurzen Einleitung abgesehen, die Form eines Dialoges, bei dem beide Teile an Klugheit und Schlagfertigkeit, wenn auch nicht gerade an Witz, wetteifern, und weist auch äußerlich insofern die Kennzeichen der Tenzone auf, als die Reden, wenigstens von Strophe III ab, gleichmäßig auf die einzelnen Strophen verteilt sind, die sich auch metrisch genau entsprechen (wie in Marcabrus Tenzone mit Ugo Catola), und in den *tornadas* jeder noch einmal seinen Standpunkt behauptet. Der metrische Bau ist verhältnismäßig modern, da der weibliche 7-Silbner ausschließlich angewandt ist, was weder Guilhem IX. noch Cercamon versucht haben, und ziemlich kompliziert, da die Reime die Abfolge aaa**B**aa**B** haben, je zwei auf einander folgende Strophen durchgereimt sind und das bedeutungsvolle Wort *vila(y)na* am Schlusse des vierten Verses einer jeden Strophe wiederkehrt (und zwar im Zusammenhang des Satzes) und daher im siebenten stets einen Reim auf *-ana* fordert. Dieser letzte Umstand gestattet wohl die Annahme, daß in früheren Pastourellen in der Mitte (oder sonst im Innern) der Strophe ein Refrain eingeschoben wurde wie in manchen französischen[1]) ein *dorenlot! o! aé!* etc. oder ein ganzer Vers in den Tanzliedern. Dem (sekundären) Binnenrefrain mußte natürlich ursprünglich ein (primärer) Schlußrefrain entsprechen und später an dessen Stelle der 7. Vers treten. Es bleiben also 5 gleichreimige Verse als Grundstock der Strophe übrig. Das nachher zu erwähnende zweite Schäfergedicht unseres Marcabru hat eine ähnliche, doch etwas einfachere Struktur (8aaabab). Hier ist noch der männliche 8-Silbner angewandt, aus dem sich der weibliche 7-Silbner vielleicht entwickelt hat, doch sind die Refrains ganz aufgegeben und durch gewöhnliche Verse ersetzt. Wenn wir auf Grund der beiden Pastourellen etwas über den Bau der ihnen vorangegangenen sagen dürfen,

[1]) II 12 (besonders raffiniert), 18, 23, 40, III 6, 7, 13, 40, 49; vgl. aber auch Marcabrus Lied *Dirai vos.*

so werden wir als den Urtypus die einreimige Strophe von 5, bezw. 4 männlichen Achtsilbnern mit Endrefrain, später auch Binnenrefrain, ansehen und damit ein Analogon zu den *chansons de toile* u. a. gewinnen. Von ihr bis zu Marcabrus Konstruktionen ist freilich ein weiter Weg. Auch die Darstellung ist nicht mehr volkstümlich, doch hat der Dichter, der selbst von niederer Herkunft war, das Mädchen aus dem Volke auf Grund eigener Beobachtung gezeichnet und der *pastora* durch ihre nüchterne Denkart und ihren kräftigen Humor[1]) das Übergewicht gegeben. In dem anderen Liede[2]) gerät er mit der Schäferin, die neben ihrem Liebsten unter der schattigen Buche sitzt und ein Liedchen mit ihm gesungen hat, nach kurzem Getändel[3]) in ein ernsthaftes Gespräch und läßt sich von ihr über die Schlechtigkeit der Welt und über die Thorheit der Ehemänner im besonderen belehren. Der reflektierende Charakter dieses Gedichts, in dem die *mancipa* nur des Verfassers eigene Ansichten entwickelt, zeigt schon die Umbildung und den Niedergang der Gattung.

Nach Marcabru scheint die Produktion im Süden eine Zeit lang geruht zu haben. Erst am Ende des 12. Jahrhunderts wird sie wieder aufgenommen durch Guiraut de Borneil und Gui d'Uisel, am Anfange des 13. wird sie fortgesetzt durch Gavaudan den Alten und Cadenet. Ihre neue Blüte hat sie nach der zumeist angenommenen Ansicht von Schultz-Gora dem Eindringen französischer Muster zu verdanken. Doch verleugnet sich auch dann die Eigenart, die strenge Schulung der

---

[1]) Besonders hübsch ist die folgende Stelle (52 ff.):

„pus en pretz m'avetz levada,
senher", so dis la vilayna,
„per so n'auretz per soudada
al partir: ‚bada, folh, bada!'
e la muz'a meliayna."

Diese *muz'a meliayna* ist wohl so viel wie *un rêve de méridienne*, bedeutet also etwas Ähnliches wie v. 89 *badar en la penchura* (s. dazu das Glossar unter *penchura*). Mit diesen letzten Versen (*tals bada en la penchura, Qu'autre n'espera la mayna*) vergleiche man Marcabrus verwandten Ausspruch: *Li sordeior an del dar l'aventura, E li meillor badon ves la penchura* (Mahn, Werke I, p. 53). *del dar* bestätigt Appels Deutung von *mayna* als „Manna".

[2]) *L'autrier a l'issida d'abriu;* Mahn, Ged. 609. (Grdr. 293, 29.)

[3]) *pastorella, pois jois reviu,*
ben nos devem apareillar. —
non devem, don, que d'als pensiu
ai mon coraje e mon afar. (Str. II.)

Troubadours nicht.[1]) Sie betrachten gern das kleine Abenteuer vom Standpunkte der höheren Minne. Guiraut reitet in traurige Gedanken versunken dahin, als er den sanften Gesang einer Hirtin hört und sie bald darauf am Bachesrande Farnkraut[2]) sammeln sieht. Sie fragt ihn freundlich, warum er so allein sei und so betrübt aussehe. Als er ihr eröffnet, daß er sich von seiner falschen Geliebten getrennt habe und eine treuere suche, hat sie nicht übel Lust, ihm die Verlorene zu ersetzen. Es ist nur seine Schuld, wenn er, noch immer im Banne der alten Neigung, ihr Entgegenkommen nicht merkt oder nicht merken will und die Gunst der Stunde ungenutzt läßt.[3]) In einer ähnlichen Lage weiß sich Gui d'Uisel viel besser in Gesellschaft einer Schäferin zu trösten,[4]) die, gleich ihm betrogen und verlassen, die Parole ausgiebt:

tornem lo desconort
Qu'arem avut en joi et en deport. (Str. VI.)

Auch Gavaudan hält es für seine Pflicht, die *pastorela* mit seinen Betrachtungen über die *falsas ab cor ginhos* (v. 38) zu unterhalten,[5]) bis sie das erlösende Wort spricht; aber in dem Gedicht,[6]) welches sich nach meiner Meinung unmittelbar daran anschließt, erneuert er ohne weitere Umstände die kurze Bekanntschaft.[7]) Cadenet[8]) entwickelt einem Hirten, der sich bitter beklagt, daß die *lauzenjadors* sein Mädchen kränken, cynische Theorieen über die Ehre und den Nutzen, den ihre Ausstreuungen und die dadurch hervorgerufene Eifersucht des

---

1) Obwohl ich Jeanroys völlig ablehnende Stellung zu der Schultz-Goraschen Theorie nicht billige, so stimme ich doch seinen treffenden Bemerkungen über den Charakter dieser Periode (Origines, p. 32 ff.) zu.

2) *favicira*, v. 10 hei Mahn; l. *faujeira*.

3) Grdr. 242, 44; Mahn, W. I 198.

4) Grdr. 194, 15; Mahn, G. 547—9. Die Attribution ist nicht ganz sicher, doch wahrscheinlich richtig.

5) Grdr. 147, 4; Parn. occit., p. 43.

6) Grdr. 147, 6; Parn. occit., p. 45.

7) Die entscheidenden Verse 14 ff. sind so zu interpungieren:

No sai si me conoissia . . .
Ilh oc! per queus o mentria?
Quels olhs e la bocam baizet.

„Ich weiß nicht, oh sie mich kannte . . . Ja doch! warum sollte ich euch hierin belügen? Sie küßte mich nämlich auf Augen und Mund." *ilh oc*, ja sie [kannte mich, aber ich sie nicht] ist sehr prägnant.

8) Gdr. 106, 15; Mahn, G. 727. (Nur in Da IK Cadenet, in CR Thibaut de Blaison zugeschrieben.)

Gatten dem Liebhaber bringen. Nur zwei andere Pastourellen[1]) des Gui d'Uisel sind zwar nicht frei von dieser Tendenz, zeigen sie aber nicht so aufdringlich: hier erzählt der Dichter als unbeteiligter Beobachter von Streit und Aussöhnung eines Pärchens, doch kann er es sich nicht versagen, eine solche glückliche Wendung auch sich zu wünschen und von seiner Stellung zu den Frauen zu reden. Im allgemeinen ist die Schäferpoesie der Zeit nicht schlecht, und die beiden letzten Stücke erfreuen durch ihren frischen Ton und ihre zarte Behandlung. Dennoch wird das unbefangene Urteil Raimon Vidals, die französische Sprache eigene sich besser und sei geschmeidiger *a far romanz, retronsas et pasturellas* als die limousinische, durch den damaligen Stand der Litteratur gerechtfertigt.[2]) Die Einfachheit und Anschaulichkeit der Schilderung, die wir manchen Pastourellen des Nordens nachrühmen, erreicht im Süden bloß eine (*Per amor soi gai*).[3]) Ich halte sie für alt und volkstümlich, aber ihre gegenwärtige Form mit dem voraufgeschickten steifen *respos* kann sie erst später (etwa im zweiten Drittel des 13. Jahrhunderts) erhalten haben. Ob sie von Guiraut d'Espanha bearbeitet worden ist oder einem anderen, ist eine nebensächliche Frage.

Die Produktion der Folgezeit trägt keinen einheitlichen Charakter. Die Erzählung eines Liebesabenteuers überwiegt: zwei anonyme Gedichte, die beide den Werber scheitern lassen,[4]) ein langes, aber unvollendetes des Joyos von Toulouse,[5]) ein mittelmäßiges[6]) des Joan Esteve von Béziers (datiert 1275), zwei unbedeutende des Katalanen Serveri von Gerona,[7]) die

[1]) Grdr. 194, 14, Parn. occ., p. 260 und Grdr. 194, 13, P. O. p. 262, Bartsch, Chrest. prov²., p. 165.

[2]) Man muß nicht vergessen, daß der Verfasser der Razos de trobar als Katalane auf einem freieren Standpunkte stehen konnte. Ein geborener Provenzale würde den berühmten Satz schwerlich geschrieben haben. Die Leys d'amors polemisieren lebhaft dagegen (II 392; angeführt bei Kleinert, p. 7).

[3]) Grdr. 244, 8; zuletzt abgedruckt von Appel, Chrest., p. 88.

[4]) 1. Grdr. 461, 145; nach dem chansonnier Giraud (f) herausgegeben von P. Meyer, Les derniers Troubadours de la Provence, p. 112 und Levy, Rev. des langues rom. XXI 57. Es ist verhältnismäßig jung. 2. Grdr. 461, 147; nach der älteren Hs. der Riccardiana (Q) abgedruckt Arch. f. d. Stud. d. Neueren Sprachen XXXIII 420.

[5]) Grdr. 270, 1; Appel, Prov. Inedita, p. 171.

[6]) Grdr. 266, 7; Parn. occ., p. 344; Azaïs, Les Troub. de Béziers, p. 92.

[7]) Ed. Kleinert I und II.

schmutzige, aber originelle *porquiera* der Leys d'amors[1]) variieren das unerschöpfliche Thema. Einen neuen Aufschwung erhält das alte Genre durch Guiraut Riquier, der in einem Cyklus geistreicher und anmutiger Lieder von seinen Jahre lang fortgesetzten, vergeblichen Bemühungen um die Gunst einer spröden Schäferin berichtet, die er erst als Mädchen, dann als wohlhabende Frau und Mutter einer lieblichen Tochter kennt.[2]) Die Vorzüge seiner Kunst waren zu sehr persönlicher Natur, als daß die von ihm erfundene Manier hätte mit Erfolg nachgeahmt werden können. Ich vermag mich nicht davon zu überzeugen, daß er auf dem Gebiete der Pastourelle Schule gemacht hätte: Joan Esteve, den Jeanroy (pag. 37) einen *imitateur maladroit et lourd de Guiraut Riquier* nennt, scheint mir auf den Spuren des Gui d'Uisel zu wandeln, da *El dous temps*[3]) (1283) mit zwei Gedichten dieses Troubadours[4]) manche Berührungspunkte hat. Der politische Inhalt bei Paulet von Marseille,[5]) die höfische Schmeichelei bei Serveri (III und IV) sind Zeichen der Entartung. Sie kam, weil sie kommen mußte. Man wundert sich fast, daß die Gattung hier so spät und so selten zu einem solchen Zwecke verwandt wird, während es im Norden schon 1199 geschieht. Wenn wir noch die *vaquiera* des Joan Esteve[6]) (1288) und wohl auch ein Lied des Guillem d'Autpolh[7]) als Beispiele geistlicher Parodie erwähnen, so ist der Kreis der Entwickelung für uns geschlossen. Doch wurde die Pastourelle von der toulousanischen Dichterschule noch weiter gepflegt, da das Sendschreiben des Konsistoriums von 1356 für *sirventes, pastorelas e vergieras* (eine Abart, die wohl

---

1) Ed. Gatien-Arnoult I 256.

2) Ed. Pfaff bei Mahn, W. IV 83 ff. Die Datierung der einzelnen Pastourellen (1260—82) ist wohl nicht wörtlich zu nehmen, da die Rücksicht auf den Inhalt, auf den Fortschritt der Erzählung bestimmend war. Die meisten fallen sicher in die 60er Jahre, sind aber schwerlich durch so große Zwischenräume getrennt; die beiden letzten sind als Nachzügler anzusehen. (Diez, Leben u. Werke², p. 409 ff. scheint an der Chronologie der Hss. nicht zu zweifeln.)

3) Grdr. 266, 5; Parn. occ., p. 349; Azaïs, Les Troub. de Béziers, p. 97.

4) Parn. occ., p. 260 und 262.

5) Grdr. 319, 6; zuletzt herausgegeben von Levy, Rev. d. l. r. XXI 280. Die Bedenken, welche Levy (ib., p. 264) gegen die Autorschaft Paulets geltend macht, sind, wie er selbst zugiebt, nicht unüberwindlich.

6) Grdr. 266, 9; Parn. occ., p. 351; Azaïs, p. 101; s. Lowinsky, Ztschr. f. frz. Spr. u. Lit. XX I, 191.

7) Im Grdr. falsch unter 293, 29. Appel, Ined., p. 122.

den *chansons dramatiques* entsprach) einen Preis in Gestalt einer silbernen *flor d'ayglentina* aussetzte,[1]) der oft genug verteilt worden ist. Die Ausführungen der Leys d'amors,[2]) die bei ihrer Definition von dem *tractar d'esquern,*[3]) *per donar solas* und ihrer Forderung des *so un petit cursori e viacier* wohl Guiraut Riquiers Poesieen im Auge gehabt haben, lassen deutlich erkennen, daß die Produktion auch in früherer Zeit größer gewesen ist, als wir nach den erhaltenen Denkmälern anzunehmen haben. Denn wie wäre sonst eine Einteilung[4]) in *vaquieras, vergieras, porquieras* etc. und selbst *monias* möglich gewesen, und wozu hätte es der Warnung vor *vils paraulas ni laias* etc. bedurft, durch die so häufig gesündigt werde? Eine gewisse Mißachtung des Genres ist zweifellos schuld, daß die Hss. uns nicht mehr überliefert haben.

Die Geschichte der altfranzösischen Schäferpoesie ist weit schwieriger zu übersehen, weil die Mehrzahl (über $^3/_5$) der Gedichte anonym sind.[5]) Eine auch nur annähernde Bestimmung von Ort und Zeit ihrer Entstehung ist meist ausgeschlossen, da bei dem geringen Umfang zu wenig Material für sprachliche Beobachtungen vorliegt und die Reime oft ungenau sind. Die Ortsnamen, welche mitunter im Eingang vorkommen, lassen sich nicht alle mit Sicherheit identifizieren.

---

1)
E per sirventes atressi,
E pastorelas e vergieras,
Et autras d'aquestas manieras,
A cel que la fara plus fina
Donam d'argen flor d'ayglentina,
Mas quel dictatz del tot s'acabe
E del so ques tanh nos mescabe,
Quar, si d'aquel defalh, es nutz
O coma cel qu'es sortz o mutz.

(ed. Chabaneau in Devic et Vaissete, Hist. gén. de Languedoc X 193.)

2) Gatien-Arnoult I 346; Appel, Chrest., p. 199.

3) Schon früher (1324) heißt es im Doctrinal des Juan de Castelnou (ed. Noulet et Chabaneau, Deux mss. prov., p. 210) v. 387 ff.:

Som par que pastorela
Si cum chansos capdela,
Mas qu'es miels (? Hgb. *de) gaug le sos*
E d'esquern las razos.

4) Eine derartige Einteilung haben auch die Griechen gekannt. Sie unterschieden βουκολικά, αἰπολικά, ποιμενικά etc. Der Gedanke muß also nicht so lächerlich sein, wie man ihn gewöhnlich hinstellt.

5) Die Abteilung II bei Bartsch umfaßt 122 Nummern, von denen aber gegen 30 zu streichen sind, die Abteilung III nur 52.

Die Verfasser erleben ihr kleines Abenteuer zwischen Soissons und Paris (II 92) oder zwischen Arras und Douai (1) — vgl. III 9 und III 32 —, auf dem Wege von Saint-Quentin nach Cambrai (5) oder von Langres nach Bar (56) etc. Als südwestlichster Punkt wird Limoges genannt (13, halbprovenzalisch), als nördlichster Lille (43) und als östlichster Metz (38). Die Isle-de-France ist mit Dammartin (41), wohl Dammartin-en-Goële (Seine-et-Marne), und Oissery (bei demselben Dammartin, 120) vertreten; vermutlich gehört auch 49 hierher, wenn unter *Haudain*[1]) Houdan (Seine-et-Oise) und unter *Burnai* Bernay (Eure) zu verstehen ist. Natürlich stammen viele Stücke aus dem Norden; besonders bemerkenswert ist auch, wie Jeanroy (Orig., p. 19 A.) zeigt, die Beteiligung Lothringens, das sich sonst gegen den höfischen Minnesang ziemlich ablehnend verhält. Eine Anzahl Pastourellen müssen darum noch in die erste Hälfte des 13. Jahrhunderts gesetzt werden, weil die berühmte Hs. von Saint-Germain-des-Prés[2]) (B. N. fr. 20050) — Anfang und Mitte des Jahrhunderts — sie enthält. Es sind nach Gröber (p. 673) die Nummern: Bartsch II 12, 14,[3]) 18—20, 22—24. Dazu kommen noch 10, 21, 25—28. Ein *terminus a quo* ist viel schwerer zu finden: II 65 ist erst in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts entstanden, da es die von Ludwig IX. gegründete Cisterzienser-Abtei Royaumont (bei Asnières-sur-Oise, Cant. Luzarches, Seine-et-Oise) als bekannt erwähnt.[4])

Als die früheste datierbare wird die in der einen Hs. (doch nicht in ihrem Index) dem Jean Bodel, in der anderen dem Aubouin (de Sézanne?) zugeschriebene *Contre le dous tans novel* (III 40) angesehen. Die Szene spielt unter den Mauern von Cassel (Nord). Perronele weist die Werbung des Dichters ab, weil die *Flamenghel* zu geschwätzig und ruhmredig seien, und klagt, daß ihre Heirat mit Perrin durch den Krieg verhindert werde, in dessen Verlauf die Franzosen, *trechëor et foimentis Et gent parjuree,* das Land verwüstet hätten, nun aber über die Lys zurückgegangen wären und bald geschlagen

[1]) In der Hs. stand wohl *Houdanc.*

[2]) Le Chansonnier de Saint-Germain-des-Prés, p. p. P. Meyer et G. Raynaud, I, Paris 1892 (Soc. des anc. textes fr. 32).

[3]) II 14 ist nach Cloetta, Arch. f. d. St. d. N. Spr. 91, 33 ff. von J. Bodel; vgl. auch O. Rohnström, Étude sur Jehan Bodel, Upsala 1900, p. 3.

[4]) *Je me rendrai a Roiaumont,* droht der Ritter, *Mes cuers remandra avec vos.*

werden würden. G. Paris,[1]) der die Wichtigkeit der merkwürdigen Pastourelle mehrmals betont, nimmt nach dem Vorgang seines Vaters [2]) als Entstehungsjahr 1187 an, obwohl Schultz-Gora [3]) dessen Gründe bekämpft hatte, ist aber geneigt sie dem Jean Bodel abzusprechen. Dagegen sucht Cloetta [4]) die Autorschaft unseres Dichters zu retten, verjüngt sie jedoch beträchtlich, indem er sie auf die kriegerischen Ereignisse des Frühjahrs 1199 bezieht. Nach dieser Auffassung, die auch Suchier [5]) zu der seinen gemacht hat, würde sie kaum eine größere Bedeutung beanspruchen dürfen [6]) als die anderen drei (oder nach Cloetta vier) des wackeren Ménestrels von Arras. Sie zeigen schon jede einen eigenen Typus: II 14, die der zuletzt genannte Gelehrte ihm durch eine scharfsinnige Beweisführung attribuiert, den gewöhnlichen, nur mit einigen willkommenen Ausschmückungen, III 39 die häufig begegnende Variante, daß der Dichter am vollen Genusse seines Glückes von den auf die Angstrufe des Mädchens herbeieilenden Hirten gestört wird (Robin, Gautelot, Guifroi u. a., v. 63 ff.) und den Rückzug antritt:

corant issent du bois;
et je gabés m'en vois,
car la forche en fu lor.

[1]) Journ. des Sav. 1891, p. 735 A. 3.

[2]) Hist. lit. de la France XX 616.

[3]) Ztschr. f. rom. Phil. VI 387 ff. (Sch.-G. setzt 1213 als Datum an).

[4]) Arch. f. d. Stud. d. N. Spr. 91, 37 ff.

[5]) Gesch. d. frz. Lit., p. 175. Rohnström, Étude sur Jehan Bodel, p. 7 ff. entscheidet sich auch für J. Bodel und für 1199, während Guy, Essai sur la vie et les œuvres litt. du trouvère Adan de le Hale, Paris 1898, p. 556 ff. an der Datierung von Schultz-Gora festhält.

[6]) Eine andere Pastourelle mit politischen Anspielungen ist II 21 (anonym). Der Dichter unterhält sich mit einem Schäfer nicht weit von Mirabel. Wegen der Form mit *a* ist es wohl mit Mirebeau-en-Poitou bei Poitiers zu identifizieren. Es scheint jedenfalls dasselbe Mirabel zu sein, das mit Blazons (jetzt Blaison, Cant. Les Ponts-de-Cé, Maine-et-Loire) zusammen in einer *chanson dramatique* genannt wird, die wohl Thibaut de Blaison zuzusprechen ist (I 40), und gleichfalls mit Blason in einem Motett (II 107), das kaum von ihm stammt (s. G. Paris, Journ. des Sav. 1891, p. 741 A. 5). Auf welche Ereignisse der Verfasser Bezug nimmt, und wer der Heinrich ist, der das Land bedrängt, kann ich bei der Knappheit der Angaben nicht ermitteln. Die Möglichkeit, daß die Pastourelle Thibauts Eigentum ist, scheint mir nicht ausgeschlossen. Auch I 40 hat wie sie schon verschiedene Refrains.

In III 37 belauscht er ein Liebesgespräch zwischen Robin und Marion und in III 38 die bewegliche Klage einer Verlassenen um den treulosen Guiot. Richard von Semilli hängt zuerst jeder Strophe einer kunstvollen [1]) Pastourelle (11) einen eigenen Refrain an, der einem Tanzliede entnommen ist und weder im metrischen Bau noch in der Stimmung mit den anderen Refrains zusammengeht, ja sogar die Form des letzten Strophenverses individuell beeinflußt. Mit dieser Neuerung greift er, wenn er wirklich ihr Erfinder ist, tief in die weitere Entwickelung der Gattung ein: noch von Jean Bodels Gedichten sind drei (II 14, III 37, III 38) refrainlos, eines (III 39) hat den zweizeiligen Refrain *cele disoit* (variabel) *„o! aé o!“* *Et Robins disoit* (gleichfalls variabel) *„dorenlot!“*, ein anderes (III 40) vor den beiden Schlußversen den einfachen *dorenlot aé!*, und er selbst wendet in einem zweiten (12), das wohl das ältere von den beiden ist, noch einen vierzeiligen Refrain an. Dieses erzählt das stereotype Abenteuer lustig, doch ohne besonderes Geschick; jenes ist voller Leben und Poesie und erinnert an das Volkslied. Der Gegensatz zwischen dem Dichter, der, von der Schäferin zurückgewiesen, die Minne verflucht, weil er ihr nutzlos Jahre lang gedient habe, und dem Hirten, der im Übermut des Sieges nicht mit dem König von Frankreich tauschen möchte, ist von mächtiger Wirkung. Auf den *ménestrel* Jean Bodel und den *mestre* Richard von Semilli [2]) folgen nun am Anfang des 13. Jahrhunderts die großen Herren: der Graf von der Marche, Hugo II. von Lusignan (3) und der Graf Jean von Brienne, später König von Jerusalem und Kaiser von Konstantinopel (1), jeder mit einem im Strophenbau [3]) wie hinsichtlich der Darstellung gleich schlichten und ansprechenden Poem, das mit der Zurückweisung des Liebhabers endet. Das viel steifere des Seneschalls Thibaut von Blaison (2) ist sichtlich Cadenet nachgeahmt, der auch die Form des Gespräches mit dem unglücklichen *pastre* zur Verbreitung höherer Weisheit benutzte. [4]) Giles de Viés-Maisons (nach Gröber aus Vieux-

[1]) Zehnsilbner mit Cäsur nach der 5. Silbe; dabei häufige Anwendung der lyrischen Cäsur.

[2]) Für die Lebensumstände und die litterarische Thätigkeit dieser Männer muß ich verweisen auf die vortrefflichen Darstellungen der altfranzösischen Lyrik bei Gröber, Grdr. I 1, 669 ff. und Suchier, Gesch. d. frz. Lit., p. 174 ff.

[3]) Jean de Briennes Pastourelle ist besonders merkwürdig *(7aab⌣ab⌣a)*, weil sie den einfachen Schlußrefrain *aé!* zeigt.

[4]) Wenn Cadenets prov. Pastourelle auch von Thibaut stammt, was nach dem Verhältnis der Hss. und, füge ich hinzu, dem Gegensatz der An-

Maisons, Seine-et-Marne und 1211 bezeugt) und Hue von Saint-Quentin (1221) erheben beide Anspruch auf das hübsche Lied von der Ziegenhirtin, welches man der Sprache nach weiter nach Westen verlegen müßte (10). Thibaut IV. von Champagne, König von Navarra behandelt das schon Jean Bodel (s. oben) bekannte Motiv von dem gestörten Rendezvous mit unleugbarem Witz, aber in einem so ungenierten Ton, daß man deutlich sieht, wie äußerlich er sich mit dem Helden identifiziert, der vor zwei Bauern ausreißt (4, 5). In das erste Drittel des Jahrhunderts gehört noch Pierre de Corbie, der erste arrasische Dichter, welcher sich in der Gattung versucht hat und mit seinen beiden Stücken den Reigen würdig eröffnet; denn das eine (33), wo er sich von dem endlich erhörten Robin zu Geduld und Standhaftigkeit im Ertragen seines eigenen Liebeskummers ermahnen läßt, ist für seine Zeit originell und gut empfunden, das andere, wo er einen Hirten nach einer Rauferei schrecklich zugerichtet sieht und ihn mit Aufwand des ganzen Phrasenschatzes der Minnepoesie tröstet, ist eine köstliche Persiflage (34). Glänzender als durch ihn ist die Pastourelle in seiner Vaterstadt vertreten durch Guillaume le Vinier († 1245), der die Maifeier (29) und das Erntefest (30) reizend beschreibt. Auch Ghilebert de Berneville, der auf diesem Gebiete seinen großen Ruf nicht rechtfertigt (26, 27), hat eine derartige Milieuschilderung hinterlassen, so daß der Typus in Arras besonders ausgebildet zu sein scheint. Gleich ihm verweilt Jean Erart (Jehans Erars) gern bei solchen kleinen Scenen (15, 21, 22) aus dem Leben der Landleute, bei der Erzählung ihrer Liebesabenteuer und ihrer Streitigkeiten (16, 24). Seine eigenen *bonnes fortunes* (17—20, 23) haben, obwohl sie wie die eine bei Guillaume und bei Ghilebert nicht übel dargestellt sind, doch nicht dasselbe Interesse. Er ist mit acht Gedichten der fruchtbarste: nächst ihm kommt hierin Ernoul der Fiedler (la Vielle),[1]) ein Spielmann aus dem

schauungen nicht recht wahrscheinlich ist (s. Chabaneau, Hist. gén. etc. X 383), so würde sich der fremde Ton der afrz. Pastourelle Thibauts noch besser erklären. Er lebte in einem Grenzgebiet, wo die Litteratur des Südens eine stärkere Anziehungskraft haben mußte (s. auch A. Thomas, Art. Blaison der Grande Encyclopédie).

[1]) In der einen Hs. Pb 3 (Raynaud I 86) steht *Ernous li Vielle,* in der anderen Pb 11 (ib. I 159) *ci commencent li lai Ernoul le Vielle de Gastinois. li V.*, bzw. *le V.* kann unmöglich „der Alte" heißen, da dann zwei verschiedene Schreiber, der eine den Nominativ, der andere den Obliquus eines

Gâtinais mit vier leider verstümmelten, die sich nicht über das Durchschnittsmaß erheben (6—9). Von den übrigen Autoren will ich nur erwähnen Jocelin de Bruges (Brügge, nach Gröber vor 1236) als den cynischsten von allen (51, 52), Jacques d'Amiens, der sehr realistisch eine Prügelei zwischen Marot und ihrer Nebenbuhlerin vorführt (49), Herzog Heinrich III. von Brabant (14) wegen seines Ranges, Moniot de Paris mit drei lesenswerten Stücken (43—45), die doch schon den Niedergang zeigen, Baude de la Quariere (nicht de la Kakerie, 46) wegen seiner geistreichen Parodie auf das Genre. Nicht wenige gehören dem Kreise von Arras an. Der glänzendste Repräsentant desselben, Adan de la Hale, hat selbst keine Pastourellen hinterlassen, aber in seinem Jeu de Robin et Marion die Pastourelle auf die Bühne gebracht, indem er das alte Motiv zu Grunde legte, kleine Hirtenscenen höchst anschaulich darstellte, ganze Lieder und Refrains einschob.[1] Er hat Robin und Marion noch einmal zu litterarischer Unsterblichkeit verholfen, ehe die Gattung selbst, in ihrer alten Art wenigstens, unterging. Denn im nächsten Jahrhundert muß sie sich der Umwandlung aller lyrischen Formen anpassen, die sich an den Namen des Guillaume de Machaut knüpft. Selbst in Froissarts Pastourellen kommt sein liebenswürdiger Humor unter der schweren Rüstung nicht voll zur Geltung: die Erzählung von dem Abenteuer mit der Schäferin verschwindet ganz, die Sittenschilderung triumphiert, soweit nicht politische, satirische oder persönliche Anspielungen sich geltend machen.

Übersieht man die Geschichte unserer Dichtungsart, so darf man wohl sagen, daß sie mit der allgemeinen Entwickelung der altfranzösischen Lyrik Schritt hält. Nur in der Anfangsperiode ist sie verhältnismäßig schwach vertreten: es fehlen eine Reihe der berühmtesten Namen. Dagegen ist das 13. Jahrhundert für sie das beste. Ihre große Beliebtheit beweist schon im ersten Drittel desselben die geistliche Parodie der Pastourelle oder vielmehr die Antipastourelle, in der

---

allbekannten Wortes falsch kopiert haben müßten. Es handelt sich vielmehr um den pikardischen Nom. und den gleichfalls pikardischen Obl. von frz. *la vielle* „die Fiedel." Der Name paßt am besten für einen Spielmann.

[1] Den Nachweis im einzelnen giebt E. Langlois in seiner Ausgabe (Paris 1896). Am bekanntesten ist *Robins m'aime, Robins m'a .... demandee* etc. aus Perrin d'Angecourt (42), s. Langlois, S. 29. Vgl. auch Guy, l. c., p. 517 A. 3.

Gautier de Coincy[1]) die Forderung erhebt, an Stelle der *viez pastoureles* neue Gesänge zu setzen, die nicht Marot, sondern Marie feiern sollen. Merkwürdig ist dabei die Apostrophe an seine Standesgenossen:

Chant Robins des robardeles,
Chant li soz des sotes!
Mès tu, clerc, qui chante d'eles,
Certes, tu rasotes. (v. 31 ff.)

Aus diesen Versen geht wohl eine größere Beteiligung der Kleriker hervor, als man vermuten würde; denn außer dem Diakonen Pierre de Corbie ist für jene Zeit keiner zu nennen.[2]) Sein Ruf ist nicht ungehört verhallt: wenigstens ein französisch-lateinisches Marienlied in Pastourellenform, das unter der Regierung des h. Ludwig entstand, ist in einer Hs. des 14. Jahrhunderts erhalten,[3]) und Refrains aus Pastourellen begegnen in religiösen Liedern häufig.

In der profanen Litteratur haben wir einen Haupttypus des Schäfergedichts und mehrere Nebenarten. Jener begegnet mit allerhand individuellen Abweichungen immer wieder. An einem schönen Frühlingsmorgen (selten werden der Herbst oder der Winter geschildert, und auch dann ohne die sonst übliche Beziehung auf die traurige Stimmung des Liebenden) reitet der Dichter aus. Er achtet nicht viel auf seine Umgebung; denn er sinnt über seine Liebe nach oder über die *chanson*, zu der sie ihn begeistert. Plötzlich erblickt er am Waldessaum, auf einer Wiese, in einem Garten etc. eine einsame Hirtin. Ihr Äußeres zeichnet er mit ein paar sicheren Strichen. Meist ist sie damit beschäftigt, Blumen zu pflücken oder einen Kranz zu winden; fast immer singt sie dazu ein Lied, das sie auf einem einfachen Instrumente begleitet. Bis hierher ist die Situation überall dieselbe: nur der Fortfall oder der Zusatz kleiner Züge unterscheiden die einzelnen Pastourellen. Nun steigt er ab und begrüßt sie. Das Gespräch knüpft gern an ihr Lied an, nimmt aber bald eine bedenkliche Wendung. Oft steuert er ziemlich gerade auf sein Ziel los:

---

1) P. Meyer, Rec. d'anc. textes II 380.

2) Bei den Provenzalen Gui d'Uisel, der Kanonikus von Brioude (Haute-Loire) und Montferrand war.

3) Bartsch, Ztschr. f. rom. Phil. VIII 573 u. Jeanroy, Orig., p. 489. Es stimmt z. T. mit der anglo-normannischen Pastourelle wörtlich überein.

Suer, se vos est bel,
De moi sereis bien amee,
S'avereis amin novel (II 17).

Er fragt wohl, ob sie schon einen Geliebten habe, und bietet sich an dem Mangel abzuhelfen. Seine Vorzüge setzt er natürlich ins rechte Licht. Mitunter rühmt er sich edler Abkunft, deutet aber an, daß auch sie eines besseren Loses würdig sei, und verspricht sogar sie in eine höhere Sphäre zu erheben.[1]) Der gesunde Sinn des Naturkindes lehnt sich freilich gegen solche Schmeicheleien auf, die nicht ernst gemeint sind.

Jai en amor de si povre tousete
N'avriés honor (II 3),

sagt eine Bescheidene, und eine Erfahrene hat ein Sprichwort bereit:

Ki haut monte, de haut descent;
Froit a le pié, ki plus l'estent
Ke ses corretoirs n'a de lonc (II 57).

Die Angst vor dem Scharfblick der Mutter schreckt nicht wenige ab. Die meisten berufen sich auf ein schon bestehendes Verlöbnis mit einem Manne ihres Standes, einem Robin oder Perrin oder Guiot, dessen Gunst sie nicht verscherzen wollen,[2]) dessen Zorn sie fürchten. Von Gewissensskrupeln ist kaum die Rede: die Auffassung ist ganz rationell. Die Verheißung von Geschenken, in deren Aufzählung und Schilderung sich die Dichter nicht genug thun können, erweist sich als das beste Mittel, die spröde Schöne umzustimmen. Der schließliche Sieg des Werbers, der nur zu oft auf anderem Wege als durch seine Überredungskunst an das Ziel seiner Wünsche gelangt, wird bald zart angedeutet, bald mit naivem Realismus erzählt. Selbst dann wirkt die Darstellung selten peinlich oder gar abstoßend. Das Gefühl, daß Kürze die Seele auch der Pastourelle sei, hat fast alle vor den Ausschreitungen der Fableaux bewahrt. Zuletzt macht sich der Held mit guter Art aus dem Staube. Nur einmal sind wir Zeuge einer heftigen Scene, wo die arme Betrogene dem Reiter in die Zügel fällt und ihn nicht fortlassen will, wenn er sie nicht heiratet (II 6).

---

[1]) *Dame sereis, se vos voleis, De boix et de riviere, Jamaix aignialz ne gairdereis En preit ne en bruiere* II 9; *Dame seras d'un chastel. Desfuble chape grisete, S'afuble cest vair mantel; Si sembleras la rosete Ki s'espanist de novel* III 1 (Jean de Brienne).

[2]) *Certes fole seroie, Se je Robin laissoie Por vos ke me lairiés demain* II 16.

Die meisten fügen sich in ihr Los; ja manche, die sich arg gesträubt hatte, fordert ihn freundlich zum Wiederkommen auf oder zieht mit ihm in die weite Welt.

Oft ist er freilich selbst der Getäuschte. Bald weist ihn die Schäferin endgültig ab, indem sie die gleichen Gründe wie oben, doch mit größerer Klugheit und Festigkeit geltend macht; bald geht sie scheinbar auf seine Absichten ein, entwischt aber geschickt im letzten Augenblick. Die Überlegenheit weiblicher Schlauheit über die plumpe Begehrlichkeit des Mannes ist dann mit reizendem Humor geschildert. Wer den Schaden hat, braucht für den Spott nicht zu sorgen.

Zu den zwei Figuren, welche fast in keiner Pastourelle fehlen, tritt eine dritte hinzu: der Liebhaber des Mädchens. Er wurde meines Erachtens schon sehr früh erwähnt, aber seine Rolle wurde wohl erst später ausgeführt als die der beiden anderen. Ihr Charakter ist nach der Tendenz der einzelnen Dichtung verschieden. Entweder dient sein schwerfälliges Benehmen als Folie für die glänzende Erscheinung des Gegners; seine Niederlage erhöht dessen Triumph, zumal wenn er sie selbst verschuldet hat, indem er die Geliebte durch Eifersucht und Untreue gegen sich aufbrachte, so daß sie sich dem Fremden aus Trotz an den Hals wirft, oder indem er sich durch List und Gewalt von seinem Platze an ihrer Seite verscheuchen ließ, oder indem er ahnungslos dem schlauen Frager ihren Aufenthaltsort verriet; seine Vorwürfe kommen zu spät und werden mit Hohn zurückgewiesen. Oder aber er eilt der Bedrängten rechtzeitig zu Hilfe und jagt den Nebenbuhler in die Flucht. Dabei unterstützen ihn seine Gefährten und spielen dem Widersacher übel mit: mancher, der erst verächtlich von den *vilenés garsons* (III 52) gesprochen hatte, sucht sein Heil in schleuniger Flucht oder wird gar schlimm zugerichtet.

Mitunter belauscht auch der Dichter ein Zwiegespräch zwischen Mädchen, die sich vertrauliche Geständnisse machen oder um denselben Geliebten streiten; er hört geduldig die Klagen des Hirten über die Kälte der Hirtin, die der Hirtin über die Untreue des Hirten und erteilt klugen Rat; oder er erfährt und schlichtet den Zwist eines Liebespaares. Gerade solche Pastourellen sind besonders interessant, weil sie sich nicht in den ausgefahrenen Geleisen bewegen, z. T. auch den Übergang zu anderen Gattungen vermitteln.

Die Schilderung der Sitten des Schäferstandes bildet ein Hauptthema, ja den einzigen Gegenstand einer Anzahl Stücke, bei denen die Liebesintrigue ganz zurücktritt und der Verfasser nur den Zuschauer abgiebt. Besonders die kleinen Feste der Leute, die mit Scherzen und Spielen, mit Gesang und Tanz gefeiert werden, aber auch mit Zank und Prügeln enden, werden in ihnen beschrieben. Es sind flott gezeichnete Bilder, bald idealisierend, bald mit drastischen Einzelheiten, stets aber rein konventionell nach Auffassung und Darstellung.

In welchen Kreisen ist dieser Typus der Pastourelle entstanden, der in der altfranzösischen Litteratur am reinsten bewahrt, am konsequentesten ausgebildet ist, in der provenzalischen dagegen oft (wenn auch durchaus nicht immer) durch das Eindringen anderer Ideen entstellt wird? Gehört sie der Volkslyrik oder der Kunstlyrik an? Die Antworten lauten verschieden und müssen verschieden lauten, weil das Frageobjekt zwei Seiten hat. Die Form (im weitesten Sinne des Wortes) ist in der großen Mehrzahl der Fälle kunstmäßig, oft überkünstlich; nur in wenigen steht sie noch dem Volkston nahe. Der Inhalt ist das Abenteuer eines Ritters oder Bürgers oder Spielmanns, jedenfalls eines Höhergestellten und Höhergebildeten, mit einer Schäferin oder ein anderes Erlebnis des Dichters in dem niederen Kreise. Das konnte also beide Teile, die höfische Gesellschaft wie das Volk, gleichmäßig interessieren. Je nachdem man nun auf eines von den beiden Elementen in dem fertigen Genre mehr Wert legte, hat man sich auch über die Anfänge ausgesprochen. Von älteren Gelehrten haben Wackernagel[1]) und Brakelmann[2]) sich mit einer gewissen Begeisterung für die Volkstümlichkeit der Pastourelle entschieden. Die entgegengesetzte Ansicht hat zuerst Gröber in seinem anregenden Vortrag (1872) vertreten und mit der unleugbaren, aber bis dahin nicht genügend berücksichtigten Thatsache begründet, daß sie in der metrischen Form, oft auch in der Tendenz mit den Erzeugnissen der höfischen Poesie übereinstimmen. Weniger glücklich ist er mit seinem Versuch gewesen, ihre Form und ihren Inhalt aus den *chansons à personnages* oder *chansons dramatiques* herzuleiten, die er mit dem altfranz. Ausdruck *sons d'amors* be-

[1]) Altfranz. Lieder u. Leiche, Basel 1846, p. 182 ff.

[2]) Jahrbuch IX 188 und 313.

zeichnet. Diese sind nach ihm „Lieder, deren besonderer Vorwurf die Darstellung weiblicher Schwäche und Sinnlichkeit gegenüber ritterlicher Überlegenheit und Bevorzugtheit ist, und die durch Vorführung der Scenen, die aus den Beziehungen von Rittern und bürgerlichen Frauen erwachsen, zu ergötzen suchen" (S. 15). An die Stelle der Städterin sei später die Schäferin getreten; die Pastourellen seien „lediglich die ins Schäferleben übertragenen *sons d'amors*" (S. 18). Die Erklärung ist jetzt nicht mehr haltbar, da Jeanroy (p. 6 ff.) nachgewiesen hat, daß die *chansons dramatiques* aus der *chanson de mal mariée* hervorgegangen sind, mithin das Motiv des Standesunterschiedes, welches nach Gröber für ihre Entstehung wie für ihre Umwandlung zur Pastourelle entscheidend sein soll, erst ein sekundäres ist, und daß sie erheblich jünger sind als die Pastourellen, also von ihnen selbst beeinflußt wurden. Gröber hat daher im Grundriß nur noch eine Art Parallelismus der beiden Genres und dazu ihren gemeinsamen Ursprung im Tanzliede behauptet. Für die Form hat er damit gewiß Recht: sie ist in der That so ähnlich, daß man nicht selten in Verlegenheit gerät, welcher Gruppe man ein einzelnes Gedicht zuweisen soll, und legt einen Zusammenhang mit dem Tanzliede nahe; aber hinsichtlich des Inhalts bleibt die Frage offen, wie die zwei in ihrem innersten Wesen so verschiedenen Gattungen aus der e i n e n Quelle geflossen sind, und warum sie sich auf eigene Füße gestellt haben.

Die Theorie, welche Jeanroy seinerseits aufgestellt hat, ist von G. Paris nicht eigentlich bekämpft, sondern durch eine neue ersetzt worden. Hat diese auch den Vorzug weit größerer Wahrscheinlichkeit, so enthält doch jene manche Elemente, die man in der Diskussion ungern vermissen würde. Jeanroy sieht in der Pastourelle eine von der provenzalischen Kunstpoesie vollzogene Kombination von einem *contrasto*, einer *oaristys* und einem *gab* (p. 13 ff.). Das ist nicht leicht zu verstehen und würde auch dann noch einer Erläuterung bedürfen, wenn die drei Begriffe vollkommen klar und eindeutig wären. Der *débat amoureux* (Liebeswerbung oder Liebesstreit) begegnet in zwei Hauptformen, einer volkstümlichen, als deren Typus er die *chanson des transformations* hinstellt, die uns durch das Magali-Lied aus Mistrals Mirèio geläufig ist, und einer litterarischen, deren berühmtester Vertreter der mit demselben in vieler Hinsicht so nahe verwandte *contrasto* „*Rosa fresca*,

ardentissima" ist.[1]) Jenes Lied läßt sich, sobald wir das Verwandlungsmotiv ausscheiden, zurückführen auf ein einfaches Gespräch zwischen Jüngling und Mädchen. Auf je eine Strophe, mit der er um sie wirbt, folgt eine zweite, mit der sie seinen Antrag zurückweist. Seine Bitten werden immer stürmischer und ihr Widerstand immer schwächer, bis wir zum Schluß aus ihrem Munde erfahren, daß sie sich für überwunden erklärt. In dem *contrasto* (im engeren Sinne) kommt noch der jüngere Zug (Jeanroy, p. 269) hinzu, daß der Dichter selbst an die Stelle des Liebhabers tritt und ganz persönliche Beziehungen einflicht. Diese zweite Form hat Jeanroy im Auge, wenn er als seine bestimmte Meinung über den Ursprung unseres Genres ausspricht: *L'élément essentiel en est évidemment un débat, et particulièrement un débat amoureux, où la femme, après s'être retranchée derrière mille prétextes, se rend enfin aux sollicitations de celui qui la courtise* (p. 13). Hätte er gesagt, „ein sehr wichtiger Bestandteil", so würde ich mich ihm anschließen; aber als „den wesentlichsten Bestandteil" vermag ich den *contrasto* nicht anzusehen. Geht man von der provenzalischen Pastourelle aus, die der Gelehrte für die Quelle der französischen hält, so gelangt man allerdings leicht zu seiner Auffassung, da sie ja im allgemeinen (wie schon bei Marcabru) den Dialog nach Strophen oder doch nach Versgruppen (Guir. Riquier) abteilt und gewöhnlich das Ergebnis nicht in erzählender Form, sondern im Rahmen des Dialoges selbst (bezw. in den *tornadas*) berichtet.[2]) Ja, wenn man die Anfänge bei Marcabru allein betrachtet, so könnte man noch einen Schritt über Jeanroy hinaus thun und das Schäfergedicht ganz aus dem *contrasto* ableiten, dem nur eine kurze Einleitung vorgesetzt zu werden brauche. Aber damit würde man übersehen, daß das epische Element später wieder stärker hervortritt und sich in allerhand kleinen Zügen, auch in der Gestaltung des Schlusses geltend macht,[3]) also bei Marcabru wohl durch besondere Rücksichten und Neigungen zurückgedrängt worden war. Bei den Franzosen vollends ist die Erzählung dem Gespräch, wenn auch nicht gerade nach ihrem Umfang, so doch

[1]) S. auch G. Paris, Journ. des Sav. 1892, p. 159 ff.

[2]) Über die Metrik der prov. Pastourelle s. Römer, l. c., p. 31 ff.

[3]) Bei Guir. de Born., noch mehr bei Gui d'Uisel, bei Gavaudan (besonders in *L'autre dia*), in der *dansa*, bei Guilh. d'Autp., bei Serveri, in der anonymen Pastourelle (Rev. d. l. r. XXI 59), in der *porquiera* der Leys etc.

nach ihrer Wichtigkeit für das Ganze gleichgestellt und der Dialog nicht entfernt so schematisch angeordnet. Zudem müßte man die Verbreitung und Beliebtheit des *contrasto* für das Frankreich des 12. und 13. Jahrhunderts erst nachweisen, ehe man es unternimmt, eine so zahlreich und so trefflich vertretene Gattung wie die Pastourelle auf ihn zurückzuführen. Jeanroy selbst nennt für den Norden als Beispiel nur das hübsche Stück 52 in P. Meyers Recueil II 379 (Liebhaber und Beguine)[1], für den Süden die (fingierten) Tenzonen zwischen Raimbaut de Vaqueiras und der Genueserin und zwischen Albert Malaspina und seiner Dame. Aber alle sind viel jünger als Marcabru oder gar Cercamon, und von den beiden provenzalischen, die für ihn in erster Linie in Betracht kommen, ist die eine in Italien, dem klassischen Lande des *contrasto,* entstanden, die andere das Werk eines Italieners. Raimbauts *contrasto bilingue,* wie Crescini[2] sich treffend ausdrückt, steht dem Schäfergedicht am nächsten, da die Frau, die den Troubadour so derb in seine Schranken weist, dem niederen Bürgertum angehört; doch zeigt schon der seltsame Einfall, zwei Sprachen (Schriftprovenzalisch und Genuesisch) miteinander abwechseln zu lassen, daß wir es hier eher mit dem Kinde einer poetischen Laune zu thun haben, als mit dem Vertreter eines großen Genres.

Als zweites Element soll nun die *oaristys* figurieren. Darunter versteht Jeanroy nicht ein Kunstgedicht, das dem bekannten (pseudo-)theokritschen Idyll nach Form und Inhalt verwandt wäre, sondern ein Volkslied, dessen Thema sei *la rencontre et l'union des amants* (p. 15). G. Paris[3]) hat gegen diese Zusammenstellung geltend gemacht, daß sich das Motiv kaum von dem *contrasto*, besser wohl dem *débat amoureux*, d. h. dem einfachen Zwiegespräch zwischen dem Werber und der spröden Schönen, getrennt fände, und das ist auch in der That schwer zu denken, da die beiden sich doch unterhalten müssen, während der *contrasto* von der *oaristys* unabhängig ist. Dann würde es sich also nicht mehr um zwei Gattungen, sondern nur um die eine *oaristys* handeln, die nach der Richtung des *débat* weitergebildet wäre, um eine Erzählung mit ausgearbeitetem Dialog.

---

[1]) Dazu kommt noch unter den Pastourellen selbst II 47, ein einfacher Dialog zwischen Guiot und Marot mit dem Refrain *ne me moke mie.*

[2]) Studj di filol. rom. VIII 361 ff.

[3]) Journ. d. S. 1891, p. 729 A. 3.

Da die Erzählung in der Pastourelle eine Ich-Erzählung ist, so gesellt sich drittens der *gab* hinzu, d. h. das Prahllied. Es mag zweifelhaft bleiben, ob die Bezeichnung glücklich gewählt, ob der Vergleich mit den *gabs* der Karlsreise, welche doch einem ganz anderen Vorstellungskreise angehören, passend ist; das ist trotzdem sicher, daß die Romanze Guilhems IX. *En Alvernhe, part Lemozi*[1]) ganz dieselbe Tendenz aufweist, ein Liebesabenteuer, das der Held eines Schwankes besteht, zu einem persönlichen Erlebnis des Verfassers umzugestalten. Ich kann daher zwar nicht zugeben, daß eine Einwirkung des *gab* als einer schon bestehenden Gattung (ist er überhaupt in Frankreich über vereinzelte Versuche herausgekommen?) auf die Bildung unseres Genres anzunehmen sei, aber ich bin mit Jeanroy vollkommen darüber einverstanden, daß beide denselben Geisteszustand wiederspiegeln.

Soll ich nun meine Meinung über das ganze System zusammenfassen, so würde ich es nicht in Bausch und Bogen verwerfen, weil es zu kompliziert sei, sondern aus ihm selbst wie aus meinen vorangehenden kritischen Bemerkungen folgende Sätze herausschälen: 1. Den Grundstock der Pastourelle bildet die *oaristys*, d. h. die volkstümliche Erzählung von Begegnung und Vereinigung zweier Liebenden, 2. an ihr ist das Zwiegespräch, der *débat amoureux*, weiter entwickelt worden, und zwar besonders in der provenzalischen Litteratur unter dem Einfluß, wenn nicht des kunstmäßigen *contrasto*, so doch des kunstmäßigen Streitgedichts überhaupt, 3. der Übergang der Pastourelle zur Ich-Erzählung ist keine vereinzelte Erscheinung, sondern im Zusammenhang der allgemeinen Litteraturentwickelung zu betrachten. Die Pastourelle verhält sich zu der einfachen *oaristys* genau so, wie sich der *contrasto* bei Cielo d'Alcamo zum einfachen *débat* verhält, bei dem Liebhaber und Dichter noch getrennt sind. Das Vordrängen der Persönlichkeit des Autors ist nach meinem Dafürhalten das Merkmal des Überganges von der volkstümlichen Urform zur kunstmäßigen Gestaltung.

Damit ist nun aber die Hauptfrage, warum die Heldin eine Schäferin ist, noch nicht beantwortet. Jeanroy hat eine eigentümliche Lösung bereit, die von der ersten Gröberschen Theorie nicht allzu weit entfernt ist. Die Dichter, sagt er,

[1]) Anfang auch *Farai un vers, pos mi somelh*, Appel, Chrest., p. 95.

konnten nicht von Damen ihres Standes ein galantes Abenteuer erzählen, weil sie sonst beide Teile kompromittiert hätten; *mais quand il s'agissait de vilaines, on ne se croyait pas tenu à la même réserve* (S. 23). Auch wenn man das gelten ließe, so müßte man sich doch weiter erklären lassen, weshalb gerade eine Hirtin und nicht eine andere *vilaine* von ihnen bevorzugt wird. Diesen Einwurf und andere scheint der Gelehrte vorausgesehen zu haben, da er S. 38ff. eine Reihe mehr litterarischer Gründe anführt. *Ce qui plaisait aux Provençaux dans la pastourelle, c'était le contraste entre le cadre et le tableau, entre des scènes de vie courtoise et leur décor rustique, entre le rang des personnages mis en présence;* vielleicht hätten sie noch besser gethan, wenn sie auch die Heldin naiver dargestellt und sie in ihrer plumpen Sprache hätten reden lassen, da dann der Gegensatz pikanter gewesen wäre; doch *les troubadours ont mieux aimé faire exprimer par des personnages qui eussent dû être tout voisins de la nature des idées écloses dans le milieu où ils vivaient eux-mêmes, dépayser en quelque sorte leurs théories et en essayer l'effet dans un monde tout nouveau.* Aber jene Erwägungen konnten sich wohl bei der Ausbildung, nicht jedoch bei der Entstehung des Genres geltend machen; sie setzen einen schon sicheren Blick für das Eigentümliche und Packende einer Situation, für die Komik des Kontrastes zwischen „Scenen (?) des höfischen Lebens“ und ihrem ländlichen Schauplatz voraus, einen Blick, den man erst durch Schulung und Übung erwirbt, und den die wenigsten erworben haben. Und die an sich richtige Thatsache, daß die Troubadours die Ideen ihres Kreises ganz einfachen Menschen in den Mund gelegt haben, erklärt sich nicht durch die bewußte Absicht, die Wirkung einer solchen Übertragung auf ein neues Milieu zu prüfen, sondern durch ihre gewöhnliche, übrigens sehr verzeihliche Unfähigkeit, bei irgend jemand ein von dem ihrigen verschiedenes Denken und Fühlen anzuerkennen, manchmal es auch nur vorauszusetzen.

Wir werden also einer anderen Auffassung von dem Ursprung der Gattung und von ihrem ersten Publikum den Vorzug geben. G. Paris stützt sich zunächst auf die Etymologie des Wortes prov. *pastorela* (oder *pastoreta*), afr. *pastorele* als eines Diminutivums von *pastora*, bez. *pastore*, um zu zeigen, daß es ursprünglich ein Hirtinnenlied, ein von einer Hirtin gesungenes Lied bezeichnet. Was man zuerst *pastorele* nannte, war also, wie die *chanson dramatique*, der Monolog einer Frau, und die

Einführung des Dichters erfolgte später, wie sich auch daraus ergiebt, daß er nicht selten bloß den mehr oder weniger passiven Zuschauer vorstellt. Wie die *chanson dramatique*, so beginnt zweitens auch sie mit einer Schilderung des Frühlings und erweist hierdurch ihren Zusammenhang mit den Maifesten, dieser wahren Quelle gallo-romanischer und mittelalterlicher Lyrik. Bei ihnen waren die Hirten, die damals zahlreicher waren als heute, die Hauptpersonen; sie sangen und spielten dabei auf ihren Instrumenten wie im Altertum. Ihr Anteil an diesen Feiern wird in unseren Texten wahrheitsgetreu berichtet. Demnach ist die Pastourelle anzusehen als eine Umgestaltung derartiger Lieder und kleinen Scenen, *comme la transformation, d'abord „jongleresque", puis aristocratique, de chansons et de petites scènes appartenant aux fêtes de mai* (p. 740). Unter solchen Umständen war die Rolle des Ritters im Anfang ziemlich kläglich: gerade in den ältesten der erhaltenen Gedichte wird er abgewiesen wie im heutigen Volkslied der Edelmann oder der Stadtherr, der einer Bäuerin den Hof macht. Eine Art Spiel, wo er mit der Schäferin und ihrem Geliebten Robin zusammen auftrat, ist wahrscheinlich der Ausgangspunkt für den klassischen Typus der Art gewesen. Es ist als eine einfache Pantomime zu denken oder als ein von Liedern begleiteter Tanz. Die ersten Pastourellen sind also lyrische Nachbildungen eines dramatischen Vorganges, *des reflets de véritables ballets.* Diese Ballette haben sich auch nach und neben ihnen erhalten; ein späteres Muster hierfür ist das Jeu de Robin et Marion.

Ich habe nur die Grundzüge des mit glänzendem Scharfsinn konstruierten Systems hervorgehoben. Zweierlei ist besonders wichtig: 1. die Erkenntnis von dem volkstümlichen Ursprung der Gattung und 2. ihre Herleitung aus den Maifesten. Beide Punkte scheinen mir völlig bewiesen und hiermit eine feste Basis für alle weiteren Untersuchungen gewonnen. Außerdem fällt eine Menge der treffendsten Bemerkungen ab, für die wir dem berühmten Gelehrten zu Dank verpflichtet sind. Einige Einzelheiten glaube ich jedoch anders ansehen zu dürfen.

Den von G. Paris festgestellten Bedeutungswandel von *pastorela, pastorele* (Hirtin — Hirtinnenlied) gebe ich zu, suche mir aber die immerhin merkwürdige Erscheinung dadurch zu erklären, daß man *chanson* als Oberbegriff hinzu-

dachte.[1]) Ich halte daher das weibliche Geschlecht des Wortes nicht für unbedingt entscheidend und die Beziehung auf das Maskulinum, also die Übersetzung „Hirtenlied" nicht für ausgeschlossen, obgleich auch nicht für wahrscheinlich. Denn für die Ansicht, Pastourelle sei zuerst der lyrische Monolog einer Schäferin genannt worden, scheint mir außer der Analogie der *chanson dramatique*, auf die G. Paris verweist, noch besonders die Beobachtung zu sprechen, daß in sehr vielen Gedichten (etwa fünfzig)[2]) die Heldin[3]) ein kleines Lied singt, als sie der Verfasser überrascht. Es wird mit verschiedenen Namen bezeichnet: *son (novel)* II 20, III 18, 29, 51[4]), *son d'amor(s)* II 18, III 42, *chanson* II 10, 38, 43, 71, III 28, 35, 51, *chansonnete* III 2, 42, 45, und wenn es sich um einen Refrain handelt, mit *motet* II 56 (*Robin tureleure Robinet*) oder *dore(n)lot* II, 12, 77 *(va deurelidele, va deurelidot)*, III 47 *(j'ai ameit et amerai — Hé! dorelot! — et s'aimme aincor, Deus! de jolif cuer mignot)*. Fast immer werden einige Zeilen daraus mitgeteilt, und zwar mit genauer Berechnung am Ende der ersten Strophe.[5]) Sie bilden manchmal noch die letzten Verse derselben,[6]) gewöhnlich aber den Refrain, der bald nach jeder folgenden Strophe wiederholt,[7]) bald von anderen Refrains abgelöst wird.[8]) Ihr Inhalt ist stets die Liebe des Mädchens: die ganze Stufenleiter der Gefühle wird in ihnen wiedergegeben von der leisen Sehnsucht bis zur jubelnden Freude, vom

---

[1]) Man bemerke, daß in *pastourelle* wie in *bergerette* und *villanella*, auf die sich G. Paris beruft, die Diminutivform gewählt ist und man weder *pastoure* noch *bergère* oder *villana* in diesem Sinne braucht. Das Diminutiv-Suffix scheint also in gewissem Grade die Stelle eines die Herkunft, die Zugehörigkeit bezeichnenden Suffixes zu vertreten.

[2]) Die anonymen Pastourellen sind hierbei besonders stark vertreten; von bekannten Dichtern Jean Bodel (III 40), der Graf von der Marche (3), Guill. le Vinier (29), Jacques d'Amiens (49), Moniot de Paris (45), Ghileb. de Bernev. (26), Perrin d'Angecourt (42), Jean Erart (23) und andere (6, 28, 35, 47).

[3]) Auch Hirten singen Lieder II 30, 36, 54, 77, III 20, 46, aber das ist eine spätere Umkehrung des Motivs.

[4]) *Et chantent un novel son D'un dous lai.*

[5]) Selten im Inneren der Strophe II 40 oder als Binnenrefrain II 12 (*dorelot diva — eya — et sa et la*), III 40 (*dorenlot aé!*), 49 (*dorelot vadi vadoie*).

[6]) II 23 (mit Binnenrefrain *dorenlot*), III 3, 51. In II 7 bilden sie die letzten Verse und den Refrain.

[7]) II 1, 5, 8, 10, 32, 37, 39, 43, 45, 46, 48—53, 56, 58, 63—65, 74, 77; III 23, 25, 26, 29, 47.

[8]) II 3, 11, 27 (ist eher eine *chanson dramatique*), 34, 38, 42, 71; III 6 28, 35, 42, 45 (Refrain einer *alba*).

leichten Kummer bis zur Verzweiflung. Gewiß sind nur wenige dieser „Refrains“ in wahrhaft volkstümlichem Tone gehalten,[1] aber sie können uns eine Vorstellung von dem Wesen der älteren Lieder geben, an deren Stelle sie traten, und beweisen in jedem Falle ihre große Verbreitung. Auf sie paßt der Ausdruck *pastorele* „Hirtinnengesang“ vortrefflich; von ihnen ist er meines Erachtens auf das ganze Gedicht ausgedehnt worden. Es ist dies um so erklärlicher, als sie in der Anfangsstrophe sogleich ins Auge fielen und als Refrains sehr wesentlich zum Eindruck der Komposition beitrugen. Richard de Semilli bezeichnet noch einen bloß schallnachahmenden Refrain (*va li dureaus, li dureaus lairele*) als *pastorele* III 11, v. 33; Gautier de Coincy spricht schon von der ganzen Gattung als *ces viez pastoureles.* So schnell hatte sich der Wandel des Sinnes vollzogen!

Nur einmal (II 67) zieht sich der Monolog der Schäferin durch volle drei Strophen hin; sonst ist er auf ein paar Verse beschränkt. Darin liegt ein wichtiger Unterschied von der *chanson dramatique*, den man bei Vergleichen wohl zu erwägen hat: während in dieser aus der langen Klage der *mal mariée* die übrige Situation (Einmischung des Dichters, des Gatten, des Geliebten etc.) hervorgeht, ist es nicht möglich, aus der im Grunde genommen überflüssigen Deklamation der *pastoure* die weitere Entwickelung abzuleiten. Sehen wir ihn oder vielmehr seinen Rest in den vorgenannten Fällen mit dem Haupttypus verbunden, so begegnen uns auch einige Stücke, wo er ein selbständiges Dasein führt;[2] doch ist, was in der Natur der Dinge liegt, die Umkehrung des Motivs (Beschwerde des Hirten) häufiger. Auch der Dialog[2] (zwei Hirten, Hirtinnen etc.), mitunter in der Form des *débat amoureux* (Hirt und Hirtin), der schon bei Gui d'Uisel und Jean Bodel begegnet, ist ursprünglich von dem klassischen Typus unabhängig, obwohl ein starker Antrieb zu seiner litterarischen Behandlung wohl von diesem ausging. Nicht das Gleiche gilt nach meiner Meinung von der Art der objektiven Pastourelle, die nur die Sitten und Feste der Schäfer schildert: ich sehe sie mit Jeanroy (p. 41 ff.) als eine verhältnismäßig junge Schöpfung ohne traditionellen Wert an. Bei den Provenzalen findet sie sich gar nicht; im Norden

[1]) G. Paris, Journ. des Sav. 1892, p. 423 A. 4 geht wohl in der Betonung ihres rein künstlichen Charakters etwas zu weit.

[2]) Für Beispiele verweise ich auf G. Paris, J. d. S. 1891, p. 733.

ist Guillaume le Vinier der erste, der diese Richtung einschlägt, Jean Erart bildet sie erheblich später aus, und bezeichnenderweise führt Froissart sie auf den Höhepunkt. Auch die anonymen Beispiele, von denen nur II 22 noch mit Sicherheit vor die Mitte des 13. Jahrhunderts zu setzen ist, zeigen im wesentlichen die Auffassung, die der Städter vom Landleben hat, und erweisen sich dadurch als Erzeugnisse einer späteren Periode.[1])

In Bezug auf die Entstehung des Haupttypus stimme ich mit G. Paris darin überein, daß ich für ihn einen besonders engen Zusammenhang mit den Maifesten annehme, stelle mir aber die Grundform nicht als Spiel vor. Auf das Kunstdrama Adan de la Hale's kann man sich doch schwer berufen, um die Existenz, noch dazu die Präexistenz derartiger Ballette zu beweisen, da der geniale Arteser die Pastourellen, von denen nicht wenige in seinem Kreis entstanden sind, genau gekannt und zum Teil benutzt hat. Wir kommen vielmehr mit der Annahme aus, daß er ihren allgemeinen Inhalt auf der Bühne darstellt, und brauchen nicht nach anderen Vorbildern für das Jeu de Robin et Marion zu suchen.[2]) Abgesehen von dieser

[1]) G. Paris, p. 734 steht auf einem anderen Standpunkt: *M. Jeanroy pense que toutes ces pièces „objectives", qui ne se proposent que la peinture de la vie rustique, sont peu anciennes. Il a probablement raison pour la plupart de celles qui nous sont parvenues, mais elles se rattachent si étroitement aux précédentes* (Monolog und Dialog), *et celles-ci aux chansons à personnages, qu'elles doivent remonter également aux anciennes fêtes et danses du printemps, et que je ne puis les regarder, avec le savant auteur, comme des altérations récentes du type ordinaire de la pastourelle.* Aber diese Beziehung zu Monolog und Dialog scheint mir nicht auf einer alten Verwandtschaft der Arten zu beruhen, sondern sich ganz natürlich aus deren Entwickelung zu ergeben: indem der Dichter sich hineinversetzte in den Gedankenkreis der Hirten, deren Geständnisse und Unterhaltungen er hörte oder zu hören vorgab, gewann er Interesse auch an den äußeren Vorgängen, an ihren Festen und Spielen, an dem engen Rahmen ihres Daseins, und aus diesen Beobachtungen oder Träumereien entstanden die kunstmäßigen Lieder, um die es sich hier handelt. Dagegen würde ich mir nicht vorstellen können, daß das Landleben um seiner selbst willen, nicht bloß als selbstverständlicher Hintergrund der Ereignisse schon in der volkstümlichen Poesie geschildert worden sei. Jeanroy sagt darüber wohl richtig: *Si nous possédions encore les chansons que chantaient les bergers du moyen âge, il est certain* a priori *que ce ne serait pas la vie pastorale qui y serait décrite. Ce serait le seul exemple d'une poésie populaire peignant de parti pris les mœurs populaires.* (S. 18.)

[2]) Guy, l. c., p. 501 ff.

speziellen Frage lehrt auch die Erfahrung, daß es im allgemeinen leichter ist, ein lyrisch-episches Thema, das dramatische Keime enthält, zu dramatisieren als einen dramatischen Vorgang in einem lyrisch-epischen Gedicht zu erzählen. Wenn schon ein solches Spiel vor der kunstmäßigen Pflege der Schäferpoesie vorhanden war, hätte es sich ja gleich zur „Operette“ entwickeln können, statt den umgekehrten und unnatürlichen Gang anzutreten.

Ich bezweifele außerdem, ob in diesem kleinen Drama der Ritter stets von der Schäferin mit Hilfe oder doch zu Gunsten Robins abgewiesen worden wäre; denn ich bin nicht davon überzeugt, daß in der ältesten Form der Pastourelle der Werber ein derartiges Schicksal hatte. G. Paris hält dies zwar nicht für gewiß, aber für sehr möglich und führt eine Reihe gewichtiger Gründe an. *Dans les chansons modernes (semi-populaires) qui traitent ce thème*, sagt er zunächst, *c'est toujours le cas pour le gentilhomme ou le „monsieur“ qui courtise une villageoise* (pag. 735). Aber in den halbvolkstümlichen Liedern der Gegenwart, auf die er anspielt, ist der Ausgang mit bedingt durch eine moralisierende Tendenz, die im direkten Gegensatz zu dem freien Charakter der einst bei den Maifesten gesungenen steht, und durch eine Anschauung von dem Verhältnis zwischen Bauer und Edelmann, die man kaum auf eine Zeit übertragen wird, wo das Standesgefühl der unteren Schichten nicht entfernt so ausgeprägt war. Zwingen uns die erhaltenen Gedichte wirklich zu dieser Annahme? Nach einer Statistik des großen Gelehrten ist der Liebhaber nur in 54 Fällen von 93 glücklich, während er in 30 zurückgewiesen und in den übrigen an der Verfolgung seines Planes sonstwie gehindert wird. Das Ergebnis ist allerdings überraschend; doch würde es für die Eitelkeit des Mannes weniger beschämend sein, wenn man die zahlreichen unvollendeten Stücke mitrechnen wollte. Sie würden dann zu 54 hinzuzuaddieren sein; denn sie sind meistens nur aus dem Grunde in den Hss. verstümmelt worden, weil die Schreiber sich gescheut haben die allzu derben Wendungen des Schlusses auf das Pergament zu setzen. Mit dieser Annahme, die sehr nahe liegt ist eine große Majorität für den Sieg des Helden gesichert. Besteht sie nur aus jüngeren Liedern? Weichen die älteren ab? Die Geschichte des Genres giebt auf die Frage keine unzweideutige Antwort. Marcabrus berühmte Pastourelle ist allein nicht ausschlaggebend, da er zu originell und launisch ist und auch sonst beliebt

sich als von der Minne verfolgt hinzustellen. Von den Troubadours, die am Ende des 12. und am Anfange des 13. Jahrhunderts die Gattung repräsentieren, hat sich keiner über die Sprödigkeit der Schönen zu beklagen. Sie schildern sie im Gegenteil meist als so aufdringlich und schamlos, wie man es im Norden nie gewagt hat. Die wegen ihres volkstümlichen Gepräges oft citierte *dansa* endet auch mit der Niederlage des Mädchens. Bei den Franzosen kommt das 1199 datierte Gedicht nicht in Betracht, da der politische Zweck die Darstellung beeinflußt; von zwei anderen Jean Bodels steht II 14 gegen III 39, bei Richard de Semilli III 12 gegen III 11, später bei Jocelin de Bruges III 51 gegen 52. Hugo von Lusignan, Jean de Brienne, Thibaut von Navarra ziehen sich zurück, während Thibaut von Blaison (wenn ihm II 21 gehört), Giles de Viés-Maisons, Guill. le Vinier (III 31) triumphieren. Von den Anonyma, die wir zufällig früh nachweisen können, ist die Mehrzahl (II 12, 14, 19, 20, 28) für und die Minderzahl (10, 23, 25) gegen den Liebhaber; eines (18) ist unvollständig. Bedenkt man, wie viele nicht datierbare, aber vielleicht ebenso alte unberücksichtigt bleiben müssen, so wird man an der unbedingten Beweiskraft dieser Feststellungen zweifeln; jedenfalls ergiebt sich aus ihnen nicht, daß der ritterliche Werber in den ersten Pastourellen stets enttäuscht wurde, sondern nur, daß diese Wendung sehr früh und sehr weit verbreitet war. Sind wir aber sicher, daß hier nicht eine vorübergehende Mode mitgewirkt hat, die in dem erst so kleinen Kreise der namhaften Dichter bestimmend wurde? oder war bei manchen hohen Herren (und es handelt sich meist um solche) eine persönliche Laune maßgebend, wie bei dem König von Navarra, der so behaglich und witzig von seiner Flucht vor den Schäfern erzählen darf, weil gerade er ganz genau weiß, daß ihm niemand dergleichen im Ernste zutraut?

Wenn nun aber der Liebhaber abgewiesen wurde, geschah es dann darum, weil er Ritter war? spielt also das soziale Moment, der Gegensatz der Klassen, von Anfang an eine entscheidende Rolle? Ich glaube: nein. Die Dichter lassen sich zwar gern anreden mit *chevalier* II 20, 25, 28, 60, 61, 65, 66, 69 etc. oder *vasal* II 4, 12, III 9, 39; sie bezeichnen sich als *fils a chastelain* (II 25) und fühlen sich geschmeichelt zu hören:

Provos samblés ou maire,
Ki portés penne vaire.
Tose ki haut home refuse
Et vilain pastorel amuse,
A escïent prent le pior (II 57);

aber in den meisten Fällen ist nicht ausdrücklich gesagt, daß der Reiter auch ein Ritter sei, obschon es sehr oft aus der Art seines Auftretens hervorgeht. Einmal nennt er sich einen Kleriker, ein anderes Mal einen *jugler*[1]) (III 48; Jacques de Cambrai). Man muß wohl die Herkunft der Verfasser und die allgemeinen litterarischen Verhältnisse hierbei bedenken. Bei den Provenzalen wird der Unterschied des Standes seltener betont: dafür waren auch nur Gui d'Uisel und Cadenet aus adeliger Familie. Marcabru will zwar den Ritter herausbeißen, wird aber von der Schäferin ziemlich unsanft erinnert, daß er es von Rechts wegen nicht sei:

tals se fay cavalguaire
c'atrestal (nämlich Bauernarbeit) *deuria faire*
los seys iorns de la setmayna. (40 ff.)

Guilh. d'Autpolh giebt sich mehrmals (25, 61) als *joglar* zu erkennen. In Nordfrankreich wird zwar auch die Zahl der Spielleute, die die Gattung pflegten, sehr groß gewesen sein; denn so erklärt es sich am einfachsten, daß unverhältnismäßig viele Pastourellen anonym sind.[2]) Doch haben sie hier nicht die selbständige Stellung und die litterarische Bedeutung gehabt wie im Süden und sind im allgemeinen in der Lyrik hinter den Angehörigen des Adels zurückgeblieben. Nichts ist natürlicher, als daß sie dem Vorbild dieser Kreise folgten, ihrem Geschmack sich anpaßten und daher ihrerseits den Helden, d. h. sich selbst als Ritter ausgaben und wie einen Ritter reden ließen, sobald die großen Herren in der ersten Hälfte des 13. Jahrhunderts ihre Ansprüche und ihre Anschauungen in das Genre hineintrugen. Die Entwickelung seines Charakters entspricht (in den Hauptzügen) der Entwickelung der Pastourelle: die Fahrenden, die dem Volke am nächsten waren, nahmen

[1]) Ich verkenne nicht, daß hier *jugler* dem obscönen Wortspiel zuliebe eingesetzt ist, aber der Doppelsinn in der Rede der Hirtin und der dadurch erklärliche Irrtum Robins wäre nicht möglich, wenn J. de C. ihnen nicht wirklich als *jugler* erschiene.

[2]) Auch von den überlieferten Namen sind manche wie Ernoul la Vielle, Lambert li Avules (III 13) echte Spielmannsnamen.

wohl zuerst das volkstümliche Motiv auf, dann bemächtigte sich seiner die Aristokratie und gab ihm ein neues Gepräge, zuletzt traten die Bürger das Erbe an. Die konventionelle Vorstellung, daß der Liebhaber eine höhere Stellung im Leben einnehme als die Heldin, mußte sich von Anfang an entwickeln, als die Erzählung zur Ich-Erzählung wurde, da der Dichter seine Überlegenheit mit Stolz empfand und gerade in einer Zeit des Erwachens der Persönlichkeit naiv aussprach; aber die Betonung des Gegensatzes zwischen seinem höfischen Benehmen und ihren groben Manieren, die Verachtung des *vilain*, der Spott über die Dummheit des *berger*[1]) kamen später auf; in den Pastourellen rein deskriptiver Art ist er nur Zuschauer, und die frühere Auffassung wird durch eine sympathischere Betrachtungsweise abgelöst. Erst diese zeigen auch einen leisen, ganz leisen Hauch von dem durch Nachdenken erwachten Naturgefühl, von der elegischen Sehnsucht der antiken oder der modernen Idyllen; die vorangehenden kennen dergleichen nicht.

Wir haben also folgende Ergebnisse gewonnen: 1. Die Urform der Art ist nicht ein Spiel, 2. der Werber wird nicht von vornherein abgewiesen, 3. seine Eigenschaft als Ritter ist sekundär und kommt für die volkstümliche Urform nicht in Betracht. Nachdem wir in dem ersten Punkte die Hypothese von G. Paris abgelehnt haben, bleibt uns keine andere Annahme übrig als die, daß die Pastourelle ursprünglich im wesentlichen dasselbe war wie nachher: eine kleine Erzählung. Da nun die Person des Dichters damals noch hinter den Coulissen blieb, was schon oben postuliert wurde, so sind Schäfer und Schäferin als ihre Helden zu betrachten. An die Stelle des Schäfers trat nachher der Verfasser selbst: dessen Erlebnis wurde zu dem seinigen. Es wurde also schmucklos berichtet, wie der Hirt die Hirtin trifft, wie er um sie wirbt und sie sich sträubt, und wie sie sich zuletzt in die Arme sinken. Gewiß wurde dabei der Dialog besonders liebevoll ausgeführt. Die äußere Form war sicher eine lyrische wie die der späteren Gedichte, und zwar wahrscheinlich die des Tanz-

[1]) *un fou bergier* II 115 (hier allerdings auch persönlich zu erklären); der „König“, den sich die Hirten wählen, *sot risage aveit assés. Bien sembloit li mains senés* III 15; über die Liebe eines Schäfers spottet derselbe Jean Erart III 18. Vgl. *Cement deable! tient me il por bregier?* Girb. de Metz in Hist. lit. XXII 628; *Cuidiés me vos trover come bergier?* Enf. Viv. 3101.

liedes, das bei den Maifesten gesungen wurde. Durch diese Vermutung wird einerseits der Zusammenhang mit den so bedeutungsvollen Feiern[1]) am ansprechendsten hergestellt; andererseits läßt sich der metrische Bau der Pastourellen Marcabrus auf das volkstümliche Tanzlied zurückführen, und die Beibehaltung des Refrains in der überwiegenden Majorität der französischen zeigt auch nach der Einführung der provenzalischen Metrik noch die besonders enge Verbindung mit Gesang und Reigen,[2]) die später durch den Einfluß des höfischen Tanzliedes (in denen mit mehreren Refrains) wieder verstärkt wird. Die Vorläufer der erhaltenen Stücke waren also lyrisch-epische Tanzlieder heiteren Charakters und als solche Nachfolger der ernsten und düsteren „Romanzen", auf deren Verbreitung und Wichtigkeit so oft hingewiesen worden ist.

Aus unserer Voraussetzung kann man nun die ganze übrige Entwickelung des Haupttypus ohne Mühe ableiten. Natürlich ist die Verschmelzung des Verfassers mit dem Helden meist nur eine Fiktion wie im modernen Ich-Roman; ja, es passiert öfters, daß nicht in der 1. Person, sondern in der 3. von ihm

[1]) Einer der besten Beweise für die alte Verbindung der Lyrik mit den Maifesten scheint mir die häufige Beschreibung des Frühlings im nationalen — Epos zu sein. Wenn man die schöne Stelle der Prise d'Orange, 39 ff liest, wo Wilhelm vom Fenster seines Palastes ins Land schaut, *en mai, el novel tens d'esté*, als *Florissent bois et verdissent cil pré, Ces douces eves retraient en canel, Cil oisel chantent doucement et soëf*, und beim Anblick des frischen Grüns, beim Gesang der Drossel und der Amsel denkt an die *grant joliveté Que il soloit en France demener*, so erhält man die feste Überzeugung, daß der einzelne Epiker nicht im stande sein würde, eine solche Stimmung zu erzeugen, wenn nicht auch schon damals (ca. vor 1150, d. h. vor dem Eindringen der provenzalischen Minnepoesie) das Erwachen der Natur und die Freude an den damit verbundenen Festen in volkstümlichen Liedern gefeiert worden wäre. Was hier von dem ausgeführen Bilde gilt, das gilt wohl auch von den vielen kürzeren Skizzen und selbst gewohnheitsmäßig gebrauchten Formeln, denen wir so oft begegnen, z. B. Karlsreise v. 383, 443, Char. de Nîmes 14 ff., Fier. 5094 ff., Cov. Viv. 89 ff., Saisnes l. XIII 3, Nerbonois 1 ff., Euf. Viv. p. 60 u. 61 der Ausgabe von Wahlund und v. Feilitzen, Fouc. de Cand., éd. Tarbé, S. 150 etc. etc.

[2]) Diese Verbindung des Sujets mit der Musik bewährt sich später besonders in der Hirtenoper und erscheint so selbstverständlich, daß der Tanzlehrer im Bourgeois gentilhomme (I 2) sagen kann: *Lorsqu'on a des personnes à faire parler en musique, il faut bien que, pour la vraisemblance, on donne dans la bergerie Le chant a été de tout temps affecté aux bergers; et il n'est guère naturel en dialogue que des princes ou des bourgeois chantent leur passions.*

erzählt wird. Der bäuerliche Liebhaber der Schäferin muß nach meinem System erst später eingeführt worden sein, um als Gegenspieler Leben und Spannung in die Handlung zu bringen. Das mag eine willkürliche Behauptung scheinen; sie ist aber in gewissem Sinne zu beweisen durch die Geschichte der Namen, die auch sonst manches Interessante bieten.

Zuerst hatten wohl die auftretenden Personen gar keinen Namen, wie in der *chanson dramatique*. Das ist bei den Troubadours noch das Gewöhnliche: Gui d'Uisel spricht unter dem Eindruck französischer Lieder von *Robi* und seinem Rivalen *Duran* (Grdr. 194, 14), Joan Esteve tauft, hierin von ihm abhängig, ein Pärchen *en Gui* und *na Flors* (Grdr. 266, 5), ein anonymes Stück (Grdr. 461, 147), das sich auch nach dem Norden orientiert, nennt *Roberzon* und *Audeta*.[1]) Von den Trouvères verrät sich keiner innerhalb des Gedichtes,[2]) nur zwei am Ende.[3]) Das Mädchen heißt meistens *Marion* oder *Marot* (*Mar(i)otte* II 20, 26); von sonstigen Namen begegnen *Emmelot* II 57, 90, 106,[4]) *Ermenjon* II 13, 57, *Perronele* II 1, III 40, *Alaine* II 66, 54, *Jehanne* II 66, 27 mehr als einmal; alle übrigen bleiben vereinzelt.[5]) Man sieht, daß nur *Marion* von Anfang an in weitestem Umfange durchgedrungen ist und die anderen bloß hier und da auftauchen. Dagegen ist *Robin* oder *Robeçon*, obwohl er schon bei J. Bodel und Richard de Semilli vorkommt, nicht Alleinherrscher, sondern *primus inter pares; Guiot* II 23, 36, 39, 40, 51, 64, III 13, 38, 40 und *Perrin* II 13, 39, 40, III 5, 13, 20, *Parrinet* II 38, *Perrot* II 15 haben eine beträchtliche Zahl von Stimmen; *Garinet* II 61, III 13, *Gauteron* II 21 (und *Gautelos* III 39) sind mehrfach vertreten.[6]) Hieraus ergiebt sich meines Erachtens, daß die Entscheidung zu Gunsten *Robins* erst im Laufe der Entwicklung unserer Pastourelle gefallen ist, und aus dieser Beobachtung weiter, daß der Träger eine jüngere Figur ist. Ein

---

1) *Deu confonda Roberzon et Audeta!*
Iamais m'amistat non auran;
Qu'encoi tot ior m'an lassata soleta,

klagt das Mädchen.

2) II 52 macht keine Ausnahme, da der Verf. nicht in der ersten Person erzählt; er kann daher seinen Helden *Puteçoinne* nennen.

3) Andriu Contredit III 32, J. de Cambrai III 48.

4) Die beiden letzten Beispiele sind Motetten entnommen.

5) *Aëlis II 3, Richon 21, Aielot 23, Liejairt 31, Felise III 31 etc.*

6) Sonst nenne ich noch: *Garnier II 27, Rennier II 39, Godefroi III 57, Fourhier III 31, Roignet III 32, Symon III 52, Hardré III 13 etc.*

nicht näher bekanntes Robin-Thema ist nach G. Paris[1]) damals in den höfischen Tanzliedern sehr beliebt und zuweilen mit dem Aaliz-Liede verbunden, das sich gegen Ende des 12. Jahrhunderts der größten Popularität erfreute. Es scheint mir wohl möglich, daß der germanische, also erst aristokratische Name aus der höfischen *chanson de carole* herübergenommen wurde. Er würde dann allerdings von seiner einstigen Höhe herabgesunken sein, aber an Verbreitung nur gewonnen haben.

Wo ist nun die Hirtendichtung entstanden, und wie verhält sich die französische Gruppe zur provenzalischen? Darauf sind im ganzen vier Antworten gegeben worden: 1. Die provenzalische Pastourelle ist aus der französischen hervorgegangen (Brakelmann), 2. die französische aus der provenzalischen (Jeanroy), 3. beide haben eine gemeinsame Heimat (G. Paris), 4. beide sind anfangs von einander unabhängig (Schultz-Gora). Hiermit sind alle Möglichkeiten erschöpft: eine fünfte Hypothese ist nicht mehr denkbar, und wir müssen uns für eine der vorstehenden entscheiden. a. Die von Schultz-Gora hat offenbar wenig für sich; denn die Ähnlichkeit schon zwischen den ersten Spezimens der Gattung im Norden und Süden ist zu groß, als daß bis dahin eine Parallelentwickelung denkbar wäre. b. Brakelmann scheitert an dem Einwand, daß Cercamon und Marcabru viel älter sind als die ältesten französischen Lyriker. c. Jeanroy betont zu Gunsten der Troubadours die innere Wahrscheinlichkeit, daß eine nach seiner Ansicht durchaus kunstmäßige und aristokratische Gattung auf dem klassischen Boden Südfrankreichs die günstigsten Bedingungen für Aufkeimen und Wachstum finden konnte. Zweifellos; nur bestreite ich, daß gerade die Pastourelle dieser Charakteristik entspricht. Ich gebe gern zu, daß die Neigung zur Spielerei, Unnatur, Konvention von Anfang an nahe lag, und daß ihr durch die Richtung der provenzalischen Dichtung Vorschub geleistet wurde; aber ich vermag um so weniger einzusehen, wie Produkte, die vor der Zeit die Merkmale der Altersschwäche aufweisen, jenseits der Loire ein immerhin lebensfrisches und lebenskräftiges Genre erzeugt haben sollten.

---

[1]) *Le thème de Robin et celui d'Aaliz se partageaient la vogue dans les chansons de danse:* Que de Robin, que d'Aaliz Tant ont chanté que jusq'as liz Ont fetes durer les caroles (Gu. de Dole, v. 347—349). *Plus tard Robin figura surtout dans les pastourelles, où il fut associé non plus à Aaliz, mais à Marion.* Mélanges Wahlund, p. 4 A. 1.

d. Ich schließe mich daher der Ansicht von G. Paris an, der für die altfranzösische wie für die provenzalische Pastourelle eine gemeinsame Heimat in Poitou und Limousin annimmt. Seine Gründe scheinen mir schon an sich überzeugend und werden durch die Verbindung mit der allgemeinen Theorie von der Herkunft der gallo-romanischen Lyrik aus diesem Grenzgebiete nur verstärkt. Die Pastourelle würde also auf neutralem Boden entstanden und gleichzeitig nach Norden und Süden gewandert sein. Dort blieb sie ihrer volkstümlichen Herkunft länger treu, hier verleugnet sie dieselbe rasch; dort bereitet sich eine Blüteperiode vor, hier sehen wir nur mittelmäßige, doch nicht zu unterschätzende Leistungen. Im weiteren Verlaufe findet dann zweimal eine Beeinflussung statt: 1. Die französische Pastourelle wird (mit geringen Ausnahmen) zwar nicht der provenzalischen direkt tributpflichtig, wohl aber der Troubadourpoesie überhaupt, da sie vor der Zeit der ersten erhaltenen Gedichte von der allgemeinen Umwälzung betroffen wird, die sich in allen lyrischen Gattungen nach 1150 vollzog; 2. sie vergilt dies ihrerseits, indem sie auf die provenzalische am Ende des 12. Jahrhunderts einen merklichen Einfluß übt. Diesen zweiten und wichtigsten Teil der Theorie Schultz-Goras halte ich trotz der Angriffe Jeanroys für gesichert, doch glaube ich, daß er etwas zu weit gegangen ist. Ich kann wenigstens im einzelnen nicht zugeben, daß Thibaut von Blaison auf Cadenet eingewirkt habe, da er eine spezifisch provenzalische Theorie von den *mesdisans felons* vorträgt, die dieser nicht anderswoher zu entleihen brauchte, und sehe nicht das französische Stück II 68, sondern die *dansa* als das Original an. Auch im allgemeinen hat er wohl die Bedeutung und die Entwickelungsfähigkeit der Pastourelle bei den Troubadours unterschätzt. Es ist freilich außerordentlich schwer, zu entscheiden, ob sie ihr späteres Aufblühen den Trouvères verdankt, oder ob sie sich allein hätte fortbilden können, da wir von den Anfängen so wenig wissen und uns auf Marcabru nicht unbedingt verlassen dürfen.

Breslau.

Alfred Pillet.

